



Dissertação apresentada com vista à obtenção do grau de

Mestre em Música

Interpretação Artística

Área de Especialização em Jazz

A Influência e o Contributo dos Ritmos

Afro-Cubanos no Jazz:

Procura de Memórias e Identidades Performativas

Orientador: Professor Michael Charles Lauren

Diogo Barata de Almeida Caldeira Batalha

2016



Mestrado em Música – Interpretação Artística Área de Especialização em Jazz

A Influência e o Contributo dos Ritmos Afro-Cubanos no Jazz: Procura de Memórias e Identidades Performativas

DIOGO BARATA DE ALMEIDA CALDEIRA BATALHA

2016

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico do Porto – ESMAE para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música- Interpretação Artística-Área de especialização em Jazz, realizada sob a orientação científica do
Professor Michael Charles Lauren.

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que ajudaram a trilhar este percurso e a concluir esta jornada.

A TODOS os meus sinceros agradecimentos e a minha eterna gratidão.

Ao meu orientador, professor, colega e amigo Michael Lauren pela competência, conhecimento, encorajamento e entusiasmo em partilhar comigo este tema.

Aos meus professores António Augusto de Aguiar, Daniela Coimbra e Paulo Perfeito pelos conselhos e experiências que enriqueceram a minha bagagem cultural.

Aos músicos que tocaram comigo, agradeço pelos ensinamentos mas principalmente por me mostrarem a verdadeira música e amizade. Yuri Daniel, Diogo Vida, Victor Zamora, Pedro Azevedo, Rúben da Luz, João Mortágua, João Pestana e Hector Herrera.

Ao Paulo Fragoso pela preciosa ajuda no Finale e pela amizade.

Ao Luis Almeida (Blue) por na véspera da entrega da tese, às 10:30 da noite me ter trocado o teclado do MacBook Pro enquanto bebíamos um branco fresco.

À Ana e aos meus amigos pelo companheirismo, cumplicidade e amizade.

À minha mãe um super especial obrigado. Sem ela este mestrado nem sequer tinha começado. Muito obrigado pela inspiração, aconselhamento, ensinamento e ajuda incansável.

E por último agradeço aos Divinos, por me fornecerem os meios e a força necessária para a conclusão deste trabalho.

Este mestrado é dedicado à minha mãe, à Avó Paula e à Olívia.

RESUMO

Esta dissertação questiona e problematiza o Jazz em situação performativa considerando o fenómeno musical como um espaço de ação, criação, interpretação e superação. O objetivo desta dissertação é compreender o jazz enquanto performance. Procedemos à problematização e identificação da influência dos ritmos afro-cubanos no jazz. Pesquisámos a influência dos ritmos afro-cubanos no jazz que revelaram alguns elementos estilísticos interessantes desenvolvidos durante o último século. Estabelecemos relações e cruzamentos de diferentes influências no jazz, que são bem patentes e possíveis de identificar, através da audição e análise discográfica de diferentes performances. As influências afro-cubanas e as profundas transformações políticas e sociais que influenciaram a cultura americana e cubana marcaram profundamente o jazz, daí a nossa preocupação de serem devidamente identificadas e analisadas de modo a permitir a compreensão das ações dos músicos e a beneficiar a qualidade da situação performativa.

Palavras-chave: ritmos afro-cubanos, jazz, bateria, performance

ABSTRACT

This thesis questions and discusses Jazz in the performative situation, considering this musical phenomenon as a space of action, creation and overcoming. The purpose of this thesis is to understand one approach in Jazz in the performative situation. We will question and identify the influence of Afro-Cuban rhythms in jazz. Researching the influence of Afro-Cuban rhythms in Jazz, reveals many interesting and stylistic elements that developed during the last century.

We have established relationships and the intersection of different influences on jazz, which are recognizable and possible to identify through listening and analyzing different recorded performances. The Afro-Cuban influence and its profound social and political transformations, that have influenced both the Cuban and American cultures, deeply marked jazz. Therefore our concerns are properly identified in order to allow for an understanding of the actions of the musicians in order to benefit the quality of the performative situation.

Keywords: afrocuban rhythms, jazz, drummer, performance

I.P.P. ESMAE**Mestrado em Música – Interpretação Artística,
Área de Especialização em Jazz****Diogo Barata de Almeida Caldeira Batalha
Dissertação de Mestrado****SUMÁRIO****A Influência e o Contributo dos Ritmos Afro-Cubanos no Jazz:****1. Procura de Memórias e Identidades Performativas**

INTRODUÇÃO	6
Capítulo I	10
CONFIGURAÇÃO DO ESTUDO	10
1. PROBLEMA	10
2. OBJETIVOS GERAIS / ESPECÍFICOS	11
3. METODOLOGIA	13
Capítulo I	16
PERFORMANCE	16
1. TÉCNICA / IMPROVISACÃO	18
2. CAPACIDADE RÍTMICA – ARTICULAÇÃO	20
3. INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA – PROJEÇÃO	22
Capítulo III	24
À PROCURA DE COMPOSITORES, ARRANJADORES E INSTRUMENTISTAS	24
1. CONTEXTO HISTÓRICO DO JAZZ	24
2. RITMOS AFRO-CUBANOS - INFLUÊNCIAS E ADAPTAÇÕES	30
CAPÍTULO IV	34
ESTUDO DA INFLUÊNCIA DOS RITMOS AFRO-CUBANOS NO JAZZ	34
1. PARTICULARIDADES DO JAZZ COM PREDOMÍNIO AFRO-CUBANO	34
2. LIGAÇÃO CUBANA NAS SINGULARIDADES DO JAZZ	37
3. ANÁLISE DAS MÚSICAS / RITMOS	46
Capítulo V	71
1. CONCLUSÕES	71
2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
3. DISCOGRAFIA	80

Mestrado em Música - I.P.P. ESMAE

Diogo Barata de Almeida Caldeira Batalha

Dissertação de Mestrado

TEMA

**A influência e o contributo dos ritmos afro-cubanos no jazz:
procura de memórias e identidades performativas**

INTRODUÇÃO

"Se perguntares o que é jazz, jamais saberás o que é."

Louis Armstrong

A música sempre nos acompanhou. Sob diferentes vertentes esteve presente na nossa vida. Participou do nosso processo de formação efetivou-se como atividade profissional, fez-nos sentir a superação e o sonho.

Este estudo pretende questionar, problematizar e exprimir a influência dos ritmos afro-cubanos na música jazz como um espaço de ação, criação, interpretação e superação. A Influência dos ritmos afro-cubanos no jazz pode revelar alguns elementos estilísticos interessantes que se têm vindo a expandir desde o século passado e que se continuam a desenvolver através de experiências performativas de qualidade na contemporaneidade.

A relação e os cruzamentos de diferentes influências no jazz são bem patentes e bem identificadas através dos seus intérpretes ao longo de toda a história do jazz. A influência afro-cubana e as profundas transformações políticas e sociais que influenciaram os meios culturais da época marcaram profundamente o jazz atual e devem ser devidamente estudados.

O nosso recital, já apresentado, foi um acontecimento que pretendeu demonstrar em presença o percurso da influência dos ritmos afro-cubanos no jazz. O que pretendemos foi conceber uma – obra de Arte – e também possibilitar a sua partilha e a apropriação do momento artístico de uma forma global.

A nossa visão assentou na perspetiva da compreensão funcional do fenómeno artístico em estudo – jazz, através do projeto interpretativo tendo em consideração a intencionalidade marcante dos ritmos afro-cubanos. Para este recital poder ser considerado um acontecimento, temos de considerar a nossa percepção quando da realização do evento, mas sobretudo a aceitação, a apreciação e a percepção social e académica deste. Estas foram fundamentais.

O objecto artístico apresentado foi construído com muito esforço e com muito prazer, mas por ser uma linguagem de relação, desejámos que o recital fizesse o enquadramento do tema de estudo. Pretendemos assim na interpretação dos temas, preservar a pluralidade de pensamentos e identidades performativas e dar garantias de qualidade. Este recital favoreceu a nossa autoestima, autonomia, responsabilidade e um crescimento notável de nós, enquanto mestrando do ESMAE.

O recital apresentado no ESMAE em Julho de 2015 agregou músicas de compositores de renome seleccionadas pelo Professor Michael Lauren e por nós com o objetivo de demonstrar algumas evidências estilísticas e de realçar algumas estruturas rítmicas específicas da música jazz com o contributo das influências afro-cubanas.

Neste processo percebemos que nenhum trabalho, inclusive o de um mestrado, pode ser compreendido como um trabalho de uma única pessoa. Com efeito, embora organizado por uma só pessoa, uma tese será sempre uma construção coletiva, fruto de um processo histórico, reflexo de uma cultura e de uma sociedade e trará em si marcas, referências, contributos de outros seres humanos. Esta constatação não tira o mérito de quem desenvolve o trabalho, pelo contrário, ressalta bem a necessidade de partilhar e compartilhar saberes. Assim escrevemos esta dissertação na primeira pessoa do plural, por reconhecer que o pensamento é verdadeiramente fruto de uma construção coletiva.

A estrutura da dissertação foi então organizada em cinco partes, cada uma constituída por capítulos que se articulam entre si e em que procuramos sustentar a coerência epistemológica que lhe subjaz.

No primeiro capítulo reunimos a problemática, os objetivos, o enquadramento do tema e apresentamos a metodologia. A problemática e os objetivos deste trabalho pensamos que favorecem uma compreensão mais direta de nosso objeto de estudo e o enquadramento foi pensado na perspetiva de caracterizar as influências do Jazz, os ritmos, instrumentistas e performance. Refletimos sobre o tema como ponto de convergência dos diferentes saberes.

A abordagem metodológica situa-se, necessariamente, na grande área das Ciências Humanas e desenvolve-se ao nível da pesquisa qualitativa. Pretendemos utilizar um conjunto de métodos que leve ao reconhecimento e ao protagonismo da influência afro-cubana na música jazz e o desvelar da sua essência quando a mesma se faz presença, no jazz americano. Esta investigação favorece a identificação de princípios orientadores da música jazz que poderão vir a contribuir para a melhoria do nível de intervenção dos músicos, tendo em atenção a importância de todas as suas origens e influências.

O segundo capítulo visa identificar as diferentes bases que subsidiaram o nosso percurso e conseqüentemente o nosso desenvolvimento. As premissas apresentadas, sobre Técnica, Articulação Rítmicas e a Interpretação, pensamos nós, que sustentam este campo do conhecimento e permitiram associá-las à compreensão do Jazz no contexto da Performance. Este enquadramento pretendeu, não só ajudar a contextualizar o cenário do tema de estudo e as suas múltiplas relações interativas, como também estabelecer um paralelo entre o campo da performance não só técnica, mas em paralelo com a projeção artística.

Isto quer dizer que a influência da técnica da capacidade rítmica e a projeção artística estão intimamente relacionadas com o músico performer.

No terceiro capítulo, evidenciamos a reflexão sobre o jazz, partindo da premissa que esta pode constituir um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtualidades do Ser humano - Performer. Neste espaço, o intérprete materializa a

subjetividade presente no fazer a música, bem como torna explícitas as tensões estabelecidas no processo de interação cultural com o envolvimento, com os outros e com o próprio.

Estudamos e refletimos as características que possibilitam o jazz ser uma manifestação autónoma, mas também uma outra que integra outras áreas do saber nomeadamente no campo alargado da música. Procuramos ainda identificar as principais quebras estéticas, modos e formas de se desenvolver o jazz como fenómeno presente e formador de cultura. A necessidade em compreendermos as rupturas paradigmáticas e estruturais sobre a concepção da música, induziram-nos a procurar elementos que ajudassem a perceber as suas influências e, resultante destas, compreender as adjetivações utilizadas no campo específico do jazz. Assim, tentamos evidenciar as concepções sobre o jazz objetivo, subjetivo e complexo.

O quarto capítulo diz respeito à análise do estudo e à apresentação dos resultados, atendendo aos referenciais teórico e metodológico, bem como às informações recolhidas em estudos, documentos e discografia que permitiram uma leitura global do estudo. A análise e a discussão foram feitas de forma cruzada de toda a informação recolhida.

Apresentamos alguns pontos de chegada mas que poderão ser analisados como novos pontos de partida.

No último capítulo apresentamos ainda uma síntese, com as nossas considerações finais, as limitações deste trabalho, e as novas perspetivas de investigação.

A finalizar, as referências bibliográficas e discográficas indicam os elementos consultados e alguns que consideramos importantes para a compreensão imediata do estudo.

Capítulo I

CONFIGURAÇÃO DO ESTUDO

A problemática e os objetivos deste trabalho pensamos que possibilitam uma compreensão mais direta de nosso objeto de estudo e o enquadramento foi pensado na perspetiva de caracterizar algumas influências do jazz, os ritmos e a performance. Refletimos sobre o tema como ponto de convergência dos diferentes saberes.

A metodologia adotada seguiu os princípios diretores de uma abordagem integrativa com base em documentos e discografia e que reúne os pressupostos e a aproximação do conhecimento empírico ao mundo das ciências. Foi nossa preocupação resgatar a produção elaborada sobre o jazz, ao mesmo tempo que procuramos novos elementos/conhecimentos no campo de implementação da atividade performativa e na interpretação dos performers. Foi assim que conseguimos analisar, inferir e chegar a algumas ilações, conclusões e muitos outros pontos de interrogações para, novamente, partirmos para novas reflexões.

1. PROBLEMA

Elegemos a influência afro-cubana na compreensão do jazz em situação performativa, sob um enfoque contemporâneo, como o tema deste trabalho. Entendemos que é por meio da compreensão dos ritmos afro-cubanos e suas origens e tradição, que poderemos aceder à nossa problemática. De realçar, que ao referirmo-nos à música na contemporaneidade, procuramos aproximar os saberes empíricos aos saberes científicos não só através da literatura, mas sobretudo fundamentamo-nos nas percepções dos criadores, compositores, intérpretes e formadores que hoje marcam no nosso envolvimento artístico. Pensamos que passados 16 anos do século XXI, é urgente e imprescindível que o jazz e as suas influências sejam percebidos, compreendidos e evidenciados por aqueles que estudam e têm o jazz como o seu campo de atuação profissional. Acreditamos que uma vez analisadas as influências jazzísticas, poderemos ter subsídios para identificar algumas premissas que nos permitam elaborar não só orientações em contexto pedagógico, como em contexto criativo e produtivo, quer como em ação performativa.

Assim, no seguimento da nossa experiência profissional e com o auxílio da literatura, das obras artísticas e da discografia, pudemos enquadrar o tema. Deste modo conseguimos avançar e podemos propor a nossa **Problemática**:

Quais os contributos e os argumentos que permitem uma melhor compreensão das influências e evolução do jazz enquanto composição, criação, ação, interpretação no panorama musical atual.

Acreditamos que este estudo vai permitir, reconhecer as influências afro-cubanas no jazz como uma via adequada para o desenvolvimento extraordinário dos intérpretes comprometidos com o jazz e possibilitar a compreensão destes artistas – músicos.

2. OBJETIVOS GERAIS / ESPECÍFICOS

A música pode ser considerada um meio universal da cultura. Todos os povos têm a sua cultura e a sua música específica, ainda que esta possa ser vocal, instrumental, genuína ou aculturada.

Na história cultural do século XX, o mundo assistiu a uma explosão de experiências sociais, estéticas e tecnológicas inovadoras, ligadas à ideologia do progresso que criou um fluxo intenso de concepções artísticas diversas. Neste conjunto complexo de processos e trocas, surgiu o jazz, uma mistura de ideias de movimentos e géneros musicais que foram gerados e fixados, levando a sociedade a um entrelaçamento cultural. Num processo de trocas de informações, a cultura de um local, ou de um determinado ponto geográfico pode ser transformada por outras formas artísticas locais ou não e por alguns fatores socioeconómicos. Não é de estranhar o aparecimento de um determinado perfil cultural, que depois é absorvido por um grupo de pessoas ou populações que produzem e consomem as manifestações artísticas. A identificação de estilos musicais na maioria das vezes é construída a partir do reconhecimento de algo que tem uma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo objetivo comum. É na memória e na observação destas questões que se enquadra este campo de pesquisa, de modo a perceber quais os caminhos onde se desenvolvem as relações culturais do jazz, a sua forma de produção, a difusão e circulação dos eventos artísticos e os reflexos de uma determinada época e local, permitindo revelar alguns detalhes históricos e técnicos dos rumos e influências da música jazz.

De acordo com Washburne (1992), o jazz nasceu nos Estados Unidos das canções dos escravos negros americanos, sofreu muitas influências entre elas as cubanas, num processo de adaptação a uma nova cultura, e naturalmente, hoje consagra-se como uma forma de expressão artística universal, o que nos leva a acreditar que a sua instrumentação, melodia, harmonia e ritmo são de origem diferenciada.

Tendo em consideração, o legado de compositores, arranjadores e músicos de referência, as abordagens teóricas desenvolvidas e a análise estética e estilística de vários artistas, passamos a apresentar os **Objetivos Gerais** deste trabalho:

- **Perceber o fenómeno do jazz e as suas influências;**
- **Identificar as convergências e divergências rítmicas, no quadro de desenvolvimento do jazz;**

Destes Objetivos Gerais podemos ainda desmembrar o que pensamos serem alguns **Objetivos Específicos**:

- **Organizar a evolução e a influência dos ritmos afro-cubanos no jazz americano;**
- **Religar os conhecimentos sobre ritmos afro-cubanos aos conhecimentos do jazz;**
- **Analisar a forma como a concepção das influências dos ritmos afro-cubanos se desenvolveram;**
- **Verificar na atualidade as abordagens e representações das influências do jazz que permitem a compreensão das ações dos músicos e beneficiam a qualidade da situação performativa;**
- **Demonstrar a magia do jazz num ato de superação interpretativa.**

Esta proposta visa investigar a influência dos ritmos afro-cubanos no jazz e a sua contribuição na construção de uma intervenção profissional de qualidade. Este estudo próximo dos músicos e estudiosos do jazz, pretende contemplar de forma integrada o agir e o compreender a música jazz. Assim, este projeto tem como principal objetivo analisar os métodos e as interpretações dos artistas de música jazz que vieram a constituir-se como referências fundamentais na prática do jazz no século XX, marcando de forma decisiva uma parte substancial das práticas performativas em torno do jazz. Porém para definir com mais precisão estas fronteiras e estas questões, o estudo vai depender do desenvolvimento de mecanismos de pesquisa e de resgate cultural que queremos rigorosos e que depois de analisados, tratados e refletidos

permitam não só a compreensão do jazz e suas influências na sociedade contemporânea, como também melhorar o nível e a excelência do intérprete e ajudar a antecipar caminhos futuros.

3. METODOLOGIA

A metodologia adotada foi aquela que nos deu garantias de melhor explicitar e a que permitiu apresentar de forma perceptível o mapeamento cruzado dos diferentes caminhos escolhidos para construir este trabalho. Assim, optamos pela pesquisa qualitativa e adoção de princípios diretores de uma abordagem integrativa tendo por base uma variedade de documentos académicos, livros e artigos e sobretudo debruçamo-nos na discografia e em gravações áudio que reuniam os pressupostos de um trajeto, sempre em crescendo, o que irá certamente proporcionar, a construção de um percurso em espiral e por assim dizer, mais realista. O cruzamento destes elementos vai permitir problematizar e resgatar a produção elaborada sobre o jazz, ao mesmo tempo que procuramos novos elementos/conhecimentos no campo de atuação dos performers. Assim, pensamos poder reconhecer o protagonismo da influência afro-cubana na música jazz e desvelar a sua essência quando a mesma se faz presença, no jazz americano. Foi assim que conseguimos analisar, inferir e chegar a algumas ilações, conclusões e muitos outros pontos de interrogações para, novamente, partirmos para novas reflexões.

Esta investigação identificou algumas das influências rítmicas do jazz que poderão vir a contribuir para a melhoria do nível de intervenção dos músicos, tendo em atenção a importância das suas origens. Deste modo pretende-se elucidar e realçar os aspetos formais encontrados ao longo desta pesquisa através da apresentação e demonstração das excentricidades e extravagâncias de algumas peças musicais analisadas, através da interpretação de um repertório.

A identidade cultural e a memória reforçam-se mutuamente. A tradição tem um carácter primordial no reforço sociocultural de um grupo social, pois contribui para a recolha de elementos que possibilitam a sua compreensão e transformação, é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo e também é responsável e um fator extremamente importante pelo sentimento de continuidade, de coerência, de cultura de cada pessoa ou de uma comunidade na auto reconstrução e na definição da identidade cultural.

Depois de uma reflexão sobre as características dos ritmos que integram a música em geral e mais especificamente do jazz com o contributo afro-cubano procuramos identificar as principais singularidades e rupturas estéticas, influências, ritmos e técnicas de desenvolvimento do jazz, considerado este como fenómeno presente e cultural.

Tencionamos também apresentar algumas particularidades do jazz e evidenciar várias especificidades rítmicas de alguns músicos considerados de excelência e que estão na origem das nossas preocupações.

Pretendemos igualmente analisar vários compositores e performers de diferentes estilos pela sua importância histórica, inovação, influência, por terem sido os primeiros a empregar estes ritmos na sua música ou simplesmente por os utilizarem de forma recorrente e serem reconhecidos por isso mesmo.

O programa informático Finale 2014 foi o utilizado na escrita musical, quando da apresentação de vários exemplos de músicas e ritmos.

Finalmente pretendemos abordar a influência dos ritmos afro-cubanos na obra desses talentosos e na composição jazzística a partir dos seguintes pontos de convergência:

- Preocupação com o contexto e características do jazz;
- Orientação para o processo de composição no jazz tendo por base ritmos afro-cubanos tradicionais;
- Adaptação para a bateria jazz dos ritmos tradicionais afro-cubanos;
- Introdução de novos instrumentos e sonoridades no jazz;
- Foco na qualidade da interpretação.

Realçamos, quanto mais e de forma sistematizada os músicos consciencializarem as unidades rítmicas estruturais da música jazz, mais se detetam os benefícios qualitativos nas interpretação das peças musicais. Por esta razão um estudo sobre o jazz, as suas influências rítmicas e o domínio das estruturas rítmicas naturalmente que se impõe.

Este estudo antevê uma avaliação e uma análise de um domínio musical, o jazz que surgiu nos EUA, afro-americano na sua génese, mas que sofreu diversas influências e uma multiplicidade de direções que caracterizam o jazz. O processo de

desenvolvimento e afirmação do jazz pressupõe a tomada de consciência das estruturas rítmicas. A qualidade das performances no que se refere à técnica e à excelência da interpretação e julgamos que também depende de uma boa articulação rítmica.

Capítulo II

PERFORMANCE

Visto este mestrado ser em interpretação artística e por esta monografia estar interligada ao recital final realizado, sentimos que temos de abordar a Performance, de modo que enquadre temas como a técnica, a capacidade rítmica e a projeção artística.

Assim, neste primeiro ponto pretendemos identificar os pressupostos que melhor contribuíram para o nosso percurso e que nos levaram às questões debatidas e posteriormente apresentadas. As premissas expostas, tal como a técnica, a projeção e os ritmos, pensamos nós, sustentam o campo do conhecimento e do saber-fazer e permitiram associá-las à compreensão do jazz no contexto da performance.

A referência a estas premissas, para uma compreensão mais favorável do jazz, deveu-se, num primeiro momento, à tentativa de explicar as superações dos músicos voltadas para o desempenho técnico organizado, mas por outro lado queremos abordar também a subjetividade, a emoção e as rupturas referentes à expressividade musical, de modo a podermos estabelecer uma relação entre o campo de efetivação não só técnico, mas com projeção artística plena de sentimento, a qual é muito comum em jazz. O jazz com uma carga social forte, procurou soluções e estratégias de composição originais, aceitou e desenvolveu a diferença, cultivou relações de sensibilidade e afetividade e teve um olhar cuidado para os desempenhos técnicos e artísticos. Os aspetos contextuais tiveram uma grande relevância ao longo da história do jazz e provocaram no desempenho jazzístico, uma preocupação técnica, mas sem descuraram outras habilidades de relevo como a capacidade rítmica e sobretudo a projeção artística interligada com as emoções.

Por outro lado, artistas musicais, técnicos de som e multimédia, especialistas em novas tecnologias entre outros foram chamados para integrar criações musicais o que leva ao aparecimento da performance como resultado de um desempenho artístico integrado. De igual modo a promoção dos espetáculos assumiu grande sofisticação. Nos concertos destaca-se a grande abertura da obra e grandes estímulos audiovisuais que promovem grande curiosidade das audiências face aos objetos artísticos, contribuindo para o natural aumento dos públicos.

De realçar, que ao aprofundarmos o quadro performativo no jazz, verificamos que alguns especialistas desconsideraram um pouco as capacidades técnico-formais dos músicos e valorizaram mais os aspetos expressivos e comunicacionais dos artistas. No entanto, em alguns dos exemplos estudados, quando da apresentação de projetos performativos conceptualmente concebidos, sobressaem de forma significativa não só as qualidades estético-artísticas da performance, mas igualmente a técnica, a capacidade rítmica e a excelência dos performers.

Por vezes, parece que são eliminadas muitas convenções, mas na realidade continuamos a poder observar em todo este processo, uma relação de tensão, de admiração e arrebatamento extraordinários entre performer e público, própria de acontecimentos artísticos muito especiais.

Hoje, as artes performativas concebem objetos artísticos que se relacionam com outras tantas obras de variadíssimos autores e de diversas tendências e disciplinas. A atualidade da música, do teatro, da dança, das artes plásticas e a sofisticação das novas tecnologias, obrigaram os compositores, assim como todos os artistas contemporâneos, a unirem-se para conceber produtos artísticos fabulosos e de maior impacto. A construção e a integração do objeto artístico nas artes performativas adquiriu uma diversidade e uma riqueza fruto da liberdade artística e da criatividade de vários artistas.

Esta perspetiva artística, cultural, social e mesmo política, abre as suas portas e passa a ser uma multiplicidade de culturas, linguagens e códigos não standardizados. Nesta corrente, existe um território, expansivo, sem fronteiras, que integra todo este multiculturalismo, que por coincidência está muito próximo da realidade civilizacional atual e do percurso do jazz desde as suas origens até á atualidade. Nas artes performativas existe também expressão e interpretação de sensações, emoções e sentimentos. Há uma liberdade de interpretação e uma plasticidade sonora numa inter-relação com as outras artes e com o público.

Esta ideia das artes performativas é contemporânea, no entanto o jazz assumiu ao longo dos anos esta maleabilidade ao permitir a expressividade, o improviso, muita sensibilidade e uma originalidade permanente na interpretação. O jazz surgiu como uma arte de prazer e de bem-estar com uma grande preocupação de partilha e de reforço dos eventos artísticos. De realçar, que ao longo dos anos se afasta da simplicidade e do superficial e dá lugar ao exuberante e conceptual, acompanhando assim as transformações culturais. O multiculturalismo é o sintoma real do pluralismo

existente nas artes e nas sociedades. O jazz como ação performativa é não só consequência do pluralismo cultural, mas também tem a ver com a necessidade intrínseca dos artistas para a originalidade e para a rebeldia, em franca oposição com as visões doutrinárias, dogmáticas e redutoras.

Presentemente e durante todo o seu caminho, o artista intérprete de jazz – performer, é um ser humano com uma imagem individualizada, que realça as habilidades expressivas e a carga emocional que lhe vai na alma.

Em síntese as artes performativas, são uma prática sem fronteiras, são uma anti disciplina, são um pensamento inacabado, um pensamento menos, quer isto dizer são um resposta sempre em aberto e um questionamento permanente.

1. TÉCNICA / IMPROVISACÃO

A técnica é importante para a realização de qualquer ação quer no quotidiano, na vida profissional, quer nas demais culturas artísticas. No entanto, não deve adquirir um caráter funcionalista e superior, ou seja, um fim em si mesmo, desconexo do contexto e sobretudo da consciência.

Pensamos que a técnica ajuda e valoriza a projeção artística do intérprete. Assim, entendemos que a técnica possibilita uma comunicação e interpretação com mais precisão e beleza. Através da técnica alcançamos o modo de fazer uma coisa habilmente e funcionalmente eficaz. Consideramos que há sempre um modo ótimo de manipular o instrumento, para obter o melhor resultado da obra artística. Técnica significa portanto o *savoir-faire*. Técnica é a aplicação de qualquer método/s ou procedimentos essenciais que produzam eficácia na execução dos elementos formais, neste caso, de um tipo musical específico. O instrumento utilizado, em destaque, a bateria, veículo de um pensamento artístico, pressupõe bastantes conhecimentos técnicos, assim como todos os instrumentos, de modo a que todas as possibilidades de funcionamento do material sejam postas ao serviço da linguagem musical.

De salientar, que um músico, para além da técnica e da projeção artística, necessita de uma aptidão física muito especial. Sobressaimos assim, as qualidades físicas, que julgamos necessárias e fundamentais ao músico no seu desempenho artístico. Damos como exemplo a postura de exercício que deve ter uma preocupação biomecânica, bem como o domínio tónico deve ser o mais favorável. Queremos com isto dizer que o

músico não deve exercer contrações musculares para além das estritamente necessárias à execução das ações, de modo a possibilitar a tão desejada excelência. A qualidade performativa exigida aos músicos em geral, implica igualmente uma respiração adequada para minimizar o esforço na execução musical. No que se refere aos bateristas e por experiência própria, salientamos a especificidade do trabalho independente dos quatro membros e a importância da mobilidade motora coordenativa e inter-segmentar na execução das batidas do instrumento musical. Destacamos que a bateria como ferramenta de trabalho apresenta vários instrumentos a serem tocados em simultâneo e com uma inter-dependência dos membros inferiores e superiores.

Por outro lado e ainda no âmbito das qualidades físicas destacamos a precisão, velocidade, agilidade, coordenação e a alternância da tensão-relaxamento, como essenciais ao baterista.

Uma outra característica que nos parece interessante destacar é a improvisação no jazz. O desempenho no jazz, passa obrigatoriamente pelo saber improvisar e o talento está ligado à criação original de formas, à invenção, à inovação e à descoberta de novas regras. O mais importante na improvisação é o ato de criar, no entanto a fluência técnica é uma grande ajuda para improvisar. A técnica é importante para execução do ato musical, como nas demais culturas artísticas, no entanto, não deve adquirir um carácter operante elevado, ou seja, um fim em si mesmo, desconexo da reflexão, consciência e experimentação.

“A música que fazemos tem dois pés: o pé esquerdo aquele que está mais ligado ao Jazz, á Improvisação e o outro o pé, o pé ladrão, que copia tudo, que anda por todo o lado “ Mário Laginha e Maria João (Público, Nov.2002)

O músico através de improvisações cria e recria elementos técnicos, inserindo se possível novos elementos de forma original. No entanto a improvisação, repleta de criatividade, tem por base uma forma de refletir a arte e demonstra bem o sentido da vida e de toda a contextualização envolvente.

A improvisação é desconstrução e reconstrução de regras e técnicas, pois, ao mesmo tempo que rompe com as regras, necessita de criar outras para a sua interpretação, ou seja, recria a partir das regras quebradas, dá um outro significado à concepção musical e dá oportunidade a uma nova expressão e a uma nova composição.

De realçar que com este paradigma sobre a improvisação deu-se uma revolução que deixou marcas inquestionáveis no que se poderia chamar de regrado e previsível. A atenção virou-se para a improvisação. Para Charlie Parker o jazz já era improvisação e a música não tinha certezas, nem nunca soube antecipadamente como ia tocar. O jazz era um mistério, uma magia.

O jazz é um tratado de técnicas e de outras habilidades como manipular ritmos e fantasiar as notas e os timbres, mas, mais ainda e muito mais complexo é ter de considerar o capital do músico para conseguir improvisar. Continuamos a afirmar que a inteligência emocional é aquela que marca a qualidade do conteúdo interpretativo. A técnica é o saber fazer com destreza, mas se pretendemos a transcendência e uma obra artística excelente temos que caminhar com as emoções, com a subjetividade e a criatividade. Entendemos a técnica e a improvisação como o suporte técnico do jazz.

Terminámos este enquadramento em que deslizámos intencionalmente pela beleza emocional da expressividade e projeção artística em pé de igualdade com a perfeição das técnicas e realçamos as experiências ricas de espetacularidade em que desponta o pensamento livre, o tal - menos - das Artes Performativas.

2. CAPACIDADE RÍTMICA – ARTICULAÇÃO

A existência do fenómeno rítmico inerente à música obrigou-nos a analisá-lo, bem como aos seus elementos constitutivos, ou sejam as componentes rítmicas, de modo a que cumprindo uma sistematização, pudéssemos contribuir para a noção e avaliação da capacidade rítmica enquanto aspeto essencial à qualidade performativa.

Em música o comportamento rítmico é de tal forma importante que entendemos que devia ser melhor estudado e se possível quantificado. Entendemos o comportamento rítmico como o ponto fulcral da qualidade técnica e da qualidade expressiva que tanto se aspira na interpretação musical.

A estrutura rítmica depende da ordenação dos aspetos referentes às durações e acentuações temporais. Desejamos salientar que a consciência das estruturas rítmicas permite uma superior manipulação dos elementos constitutivos da estrutura rítmica de modo a conseguir uma melhor operacionalidade da performance. Uma adequada

compreensão do fator duração e do fator acentuação, seguido de um apropriado tratamento destes fatores servem de infraestrutura à linguagem musical.

Assim e segundo Batalha & Losano (2007), as estruturas rítmicas relacionadas com a Performance são caracterizadas por duas componentes fundamentais, que nos transportam para o conceito de estrutura rítmica como sendo a ordem e a proporção como se distribuem as componentes temporais e intensivas na linguagem musical, que por sua vez expressam a qualidade técnica e expressiva do artista, sendo essenciais a qualquer músico.

Em música a ordem ou desordem das estruturas rítmicas, submete-se a uma lógica intencional por parte do artista e o equilíbrio e concordância entre estes elementos musicais expressam o colorido, a harmonia e o génio musical do performer quando este exterioriza e se manifesta de forma pessoal e individualizada pela sensibilidade e pelo seu ritmo interior.

Ainda de acordo com os autores acima citados, o compositor musical constrói e desconstrói as estruturas rítmicas de acordo com uma lógica que para ele tem de ser original, excêntrica, espetacular e suscite um certo deslumbramento nas audiências. O compositor musical cria e recria as estruturas rítmicas temporais e intensivas de forma racional e intencional e brinca em todos os momentos criativos com uma lógica determinada. A organização musical intencional e a lógica das estruturas rítmicas relacionada com uma multiplicidade de sensações dispersas encontradas pelo mundo legitimam a interpretação musical e a comunicação rítmica dando sentido a toda a existência artística .

O domínio e a manipulação das estruturas rítmicas levam-nos a um outro conceito, o da capacidade rítmica que pensamos que é inerente à habilidade de qualquer músico, pela necessidade dos ritmos serem identificados, analisados, estruturados, interpretados, reestruturados e improvisados.

A compreensão e a explicação das unidades constituintes da estrutura rítmica, bem como a discriminação, interpretação e criação das mesmas, determinam o nível de auto-organização rítmica de cada indivíduo e que podemos denominar de capacidade rítmica. Esta aptidão ou competência do músico para a manipulação das unidades rítmicas em presença, pensamos que é extraordinariamente importante no estilo jazz. De realçar a importância do processo criativo no jazz como um outro elemento específico e caracterizador deste género musical. Qualquer tipo de criatividade e para a

produção de qualquer obra artística é primordial o domínio das peças do *puzzle* artístico, para de seguida poder haver manuseamento das mesmas. Percebemos através da nossa experiência musical, que um músico e neste caso um baterista só pode interpretar, criar ou improvisar temas, depois da consciencialização das componentes rítmicas. A manipulação rítmica só pode ser despoletada através de um ato de racionalização, de uma lógica e de muito conhecimento.

As estruturas rítmicas quando elaboradas e construídas em ambiente performativo, assumem aspetos de grande importância na eficácia performativa e ao serem avaliadas, apreciadas e interpretadas proporcionam um melhor desenvolvimento rítmico e musical.

Por sua vez as qualidades expressivas, nomeadamente a interpretação correta da mensagem musical e a expressividade subjetiva do artista, que o levam à virtualidade e à excelência passam pela sua boa capacidade rítmica e pelo domínio das estruturas rítmicas de uma forma global. Queremos destacar a importância da discriminação das estruturas rítmicas que possibilita associar a carga emocional com a carga energética que o músico imprime nas interpretações rítmicas.

Finalizamos, para enfatizar mais uma vez, que para dominar e intervir no processo musical, é pois inevitável desencadear uma análise detalhada e objetivada das estruturas rítmicas com base nas suas componentes, quer ao nível da alta performance, quer ao nível da interpretação e criação dos comportamentos rítmicos de complexidade variável.

3. INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA – PROJEÇÃO

Os estímulos que a música e os instrumentos musicais transmitem às audiências despoletam e desenvolvem naturalmente as emoções e o prazer da fruição e apreciação da música.

Gostávamos de salientar a visão de alguns especialistas sobre o paradigma da projeção artística, de que tanto se fala e tão difícil de identificar, detetar e avaliar. Alguns estudiosos afirmam que para além do domínio teórico, técnico e artístico de qualquer arte, é necessário privilegiar também a percepção contextual do artista, a sua sensibilidade, emotividade e criatividade. No entanto no que diz respeito à projeção

artística, virtuosismo, entre outras denominações, passamos a apresentar o que pensamos que pode contribuir para o tal mais dos intérpretes.

Na esteira de José Gil (2004), entendemos a projeção artística como algo quase impercetível na interpretação, que muitos autores denominam de musicalidade, outros de virtualidade para a ação, ainda outros de excelência, superioridade, transcendência, talento, mas que na realidade é mais um atributo, pelo qual os músicos através dos seus comportamentos e habilidades se superam e se diferenciam. Todos os seres humanos aprendem a fazer bem qualquer coisa, mas podem ainda aperfeiçoar o desempenho mais ou menos, podem ir mais além, podem superar-se, transcender-se numa escala de excelência.

Ao finalizarmos este capítulo, em que falamos de performance, técnica, improvisação, estruturas rítmicas, capacidade rítmica e projeção artística, não podemos deixar de realçar que o conhecimento dos conteúdos específicos com destaque para as estruturas rítmicas, a técnica exigida pelo instrumento, a expressividade inerente à linguagem musical e a projeção artística do intérprete são não só os ingredientes necessários a um bom performer, como também são aqueles que o distinguem.

Capítulo III

À PROCURA DE COMPOSITORES, ARRANJADORES E INSTRUMENTISTAS

Vamos dar início á reflexão sobre o jazz, partindo da premissa que este pode constituir um espaço onde circulam as experiências, potencialidades e virtualidades do ser humano - Performer. Neste espaço, o intérprete materializa a subjetividade presente no fazer a música, bem como torna explícitas as tensões estabelecidas no processo de interação cultural com o envolvimento, com os outros e com o próprio.

É nossa preocupação principal, vincular temas e obras musicais de qualidade e de referência. Pensamos, no entanto que nunca é demais lembrar a importância das obras pioneiras. A presença de alguns autores de renome em pesquisas atuais, voltadas para o estudo das relações entre música e história, evidencia também a importância desses trabalhos como referências a serem consideradas.

Gostaríamos de mencionar as particularidades e singularidades dos compositores, arranjadores e instrumentistas talentosos e de referência mundial que motivaram este nosso estudo.

Estudámos, analisámos e interpretámos algumas músicas e ritmos de artistas de renome internacional considerados relevantes no mundo da música afro-cubana e do jazz e na maioria inseridos no livro *AfroCuban Jazz 500 Records* (2000), como por exemplo, Mário Bauzá, Machito, Mongo Santamaría, António Escollies, Tito Puente, Dizzy Gillespie, Max Roach, Steve Berrios, Paquito D’Rivera, Chucho Valdés, Chano Pozzo, Chico O’Farrill, Ignacio Berroa, Arturo Sandoval, Louis Armstrong, Miff Mole, Chick Corea, King Oliver, Gonzalo Rubalcaba, Benny Moten Band, Thelonious Monk, Patato Valdés, Ray Barreto, Poncho Sanchez, Art Pepper, Stan Getz, Cal Tjader, Bud Powell, Kenny Dorham, Danilo Perez, Jelly Roll Morton, Miles Davis, entre outros.

1. CONTEXTO HISTÓRICO DO JAZZ

Esta temática das origens do jazz, não é nova e é dos pontos de maior discórdia entre os músicos, críticos e académicos. O pianista Jelly Roll Morton afirmou que o jazz nasceu em Nova Orleães, e que ele próprio terá sido o primeiro a ter esse crédito de criador, por muitas das suas características estilísticas no início do século XX,

segundo William (1967). O crítico de jazz Feather (1957, p. 147) argumentou que esta pode ser uma breve simplificação da história do desenvolvimento de um estilo musical tão complexo, como é o caso do jazz na sua globalidade, pois só nos Estados Unidos existem variadíssimos *performers* de diferentes estilos.

A história e a crença tem sido cuidadosamente cultivada de que o *blues* nasceu em Nova Orleães. Esta manifestação tem sido tendencial e parece-nos um obstáculo a uma verdadeira compreensão das origens do jazz. O *blues* surgiu a partir dos cantos de fé religiosa, chamadas *spirituals* e de outras formas similares, como os cânticos, gritos e canções de trabalho, cantados pelas comunidades dos escravos libertos.

Thomas Fiehrer, compartilha de um ponto de vista semelhante ao Jelly Roll Morton e ao que Gushee (1994, p. 11) chamou de *Spanish tinge hypothesis*.

O início do jazz, nas primeiras décadas do século passado, foi o produto de uma civilização completamente anulada e censurada, nomeadamente a população de Luisiana com a tônica da colónia francesa, bem como todo o universo crioulo, que apareceram por acaso e surgiram de forma geopolítica sob a proteção dos Estados Unidos. Este pressuposto, vem de acordo com outra hipótese que sustenta que as raízes do jazz são realmente afro-latino-americanas, Fiehrer (1991, p. 21)

Em certos aspetos, Morton, Feather e Fiehrer estão todos corretos de acordo com esta declaração. O jazz é uma música diversificada que reflete a diversidade do povo que a criou. O presumível de que o jazz é um estilo musical que surgiu, em parte, a partir do ambiente artístico único encontrado em Nova Orleães nos anos anteriores a 1917, dá-nos o ponto de partida adequado para este trabalho de investigação.

Nova Orleães é o melhor lugar para demonstrar a ligação e a influência caribenha ao jazz. Durante todo o século XIX a mistura única das culturas espanholas, portuguesas, francesas, inglesas, dos nativos americanos, do caribe e culturas africanas, proporcionou uma complexidade que Fiehrer chamou de *a thickness of local culture*, ao identificar o jazz como uma mistura de riquezas e de inspirações.

Em 1917, um grupo de músicos brancos de Nova Orleães, a Original Dixieland Jass Band, tocou e gravou em Nova York a primeira documentação áudio que existe da música agora referida como jazz. (Williams 1967)

Levy (1976, p. 2) considerou que as condições sociais de Nova Orleães a partir de 1700 até ao início de 1900 foram as causas naturais do início da música jazz e afirmou que o Jazz não podia ter evoluído se Nova Orleães não tivesse prosperado.

Blesh (1958, p. 3) também defendeu uma posição semelhante ao considerar a problemática social de Nova Orleães, que provocou um desenvolvimento cultural com uma série extraordinária de acontecimentos e circunstâncias que não podia ter ocorrido noutro local.

Em termos de volume de atividade musical e do desenvolvimento de novos estilos, Nova Orleães foi uma constante de inovação durante os séculos XVIII, XIX e início do século XX. Tendo sido governada pelos espanhóis (1764-1800) e pelos franceses (1718-1764, 1800-1803), Nova Orleães era culturalmente e economicamente semelhante aos territórios do Caribe. Relativamente ao Caribe e ao *Caribbean Flavour* existente na cidade, Hunt (1988) explorou esta diferenciação, chegando à conclusão de que a parte sul dos Estados Unidos, junto ao Golfo do México em termos culturais estava mais afastada do norte da América e muito mais próxima da cultura do Caribe. Esta zona do Sul foi grandemente influenciada pela revolução haitiana. Epstein (1977, p. 90) apontou, para uma absorção lenta e gradual desta cultura caribenha no norte da América após a venda do Luisiana (Louisiana Purchase 1803). Este acordo entre os Estados Unidos e os Franceses em 1803 veio permitir que começasse a haver mais tolerância com os escravos. Esta atitude de tolerância deu-se sobretudo devido ao catolicismo espanhol e francês. Finalmente, Nova Orleães, como cidade portuária que era, abriu as negociações e intercâmbio com as ilhas do Caribe o que permitiu muitas trocas e uma grande difusão de culturas.

Este fator da maior tolerância com os escravos e a permissão de haver festas com mais dança e mais música entre eles resultou numa fusão entre as culturas Latinas, Africanas e Americanas. Como (Narváez 1994, p. 219) escreveu:

"Clearly, the unique history, particular ethnic mix, and geographic position of New Orleans predisposed it to continuous infusions of Latin and African Cultural ideas"

O início do Jazz foi naturalmente muito mais associado aos negros, embora os músicos que trabalhavam em Nova Orleães durante todo o século XIX eram de diferentes etnias e de várias classes sociais, incluindo francófonos, espanhóis, alemães, italianos, portugueses, mexicanos, descendentes de África, nativos americanos e crioulos.

O número de músicos crioulos no início do jazz foi muito bem documentado por autores como Fernandez (2006), Fiehrer (1991), Chilton (1987), Marquis (1978) e Martinez (1971). Com o início da lei estatal do Luisiana, começou a segregação racial da população.

Esta lei vigorou durante muitos anos, estabelecendo uma hierarquia dominada pela minoria branca e desta forma os crioulos e os negros, viram-se afastados da cultura americana. Segundo (Fiehrer 1991, p. 35)

“Most Creole musicians, chagrined by the declassé experience of the music underworld, opted to remain in their hermetic neighborhoods”.

Algumas exceções notáveis são Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Bunk Johnson, Kid Ory e Pete Fountain. Antes da aprovação desta lei, os crioulos não se equiparavam com os negros e tinham um idioma distinto, um fundo cultural diferente e alguns tinham sido mesmo proprietários de escravos. A aprovação desta lei era uma ameaça à sua identidade cultural e fez com que eles continuassem a ser uma comunidade à parte muito fechada. Os negros americanos, por lhes ser permitido viajar por razões políticas a seu favor, tiveram na lei uma oportunidade para emigrarem para Norte e escapar ao preconceito e às dificuldades económicas do Sul. Esta diferença pode ser a razão pela qual a influência da cultura crioula mais genuína, porque não se misturou, foi muito importante para a origem do jazz. Houve muito mais influências a saber as espanholas, francesas, haitianas e cubanas, mas nem todas foram referenciadas como por exemplo (Williams 1967, p.10), que defende que a mistura da cultura crioula com a dos negros são a principal causa da fundação do jazz:

“Many [Creole musicians] were intrigued by the kind of music their darker cousins were making. It has been said that New Orleans jazz resulted from the juxtaposition of the Creoles’ musicianship and the freed slaves’ passion and feeling. Downtown sophistication plus uptown blues. To the downtown sophistication belongs a transplanted European musical tradition, ranging from the opera house to the folk ditty. And to the uptown tradition belongs work song, spiritual, field holler-an already developed African-American idiom. Put them together and an old French quadrille becomes Tiger Rag”.

O jazz, que cresceu em Cuba e que parece que cristalizou nos Estados Unidos, tem um profundo estilo caribenho e contou desde cedo com a presença de músicos cubanos, tanto que estão entre os primeiros músicos documentados em Nova Orleães desde final do século XIX.

Estamos em crer que o desenvolvimento político foi o grande promotor e impulsionador do crescimento inovador musical, interpretativo e também da produção musical em Cuba que eventualmente terá influenciado o jazz, sem contudo interferir na qualidade, que é, por essência, mais subjetiva, espontânea e natural. Na primeira metade do século XX, manifestou-se um movimento sinfónico, mas ainda muito iniciante que teve por base as orquestras sinfónicas de Havana. Estas orquestras, obtiveram sucesso e extremo reconhecimento graças ao grande empenho dos músicos. O jazz neste período teve em Cuba um desenvolvimento ascendente, enquanto se reforçava a presença de artistas cubanos em grupos norte-americanos. Em 1959, o jazz já era, em Cuba, uma esfera musical de notável alcance e contava com destacados artistas cubanos no país e nos Estados Unidos.

No século XX, o jazz modificou-se passando por uma extraordinária sucessão de transformações depois dos conhecidos *blues*, das canções de trabalho dos negros norte-americanos, dos espirituais negros protestantes e do *ragtime*. É notável como essa música se modificou tão profundamente durante este período.

O pianista Mario Bauzá nasceu em 1911 e emigrou para Nova York em 1930 para participar como instrumentista em várias bandas. Este artista naturalmente influenciou o jazz afro-cubano com as suas proezas. Fez parte dos conjuntos de Chick Webb e Cab Calloway entre os anos 1930 e 1940. Muitos autores fazem referência à participação de Bauzá, tanto nas *big band* como em grupos de jazz afro-cubano durante a época do *swing*, entre 1938 a 1943, sendo sobretudo um excelente arranjador. Utilizou elementos afro-cubanos e cruzando-os com o jazz foi considerado uma inovação.

Um marco histórico segundo Acosta (2016), foi a criação da orquestra cubana de música moderna, fundada por Armando Romeu e Rafael Somavilla em 1967, da qual surgiu um grupo de solistas que logo alcançaram lugares proeminentes na música dentro e fora de Cuba.

Segundo o mesmo autor, a fundação do grupo *Irakere* pelo músico Jesús Chucho Valdés em 1973 é outro acontecimento importante, com a sua composição *misa negra*, que determinou um antes e um depois no movimento do jazz em Cuba. Foi depois de Chucho Valdés, embora este, muito antes, tenha divulgado na Ilha os novos estilos chamados *latin jazz* e *afrocuban jazz*, que se espalharam como uma criação de jazz cubana de forte identidade e originalidade e que também foram difundidas nas

correntes internacionais, influenciando-as progressivamente e ocupando nelas lugares destacados. Jesús Chucho Valdés, é um dos artistas mais destacados da transcendência do jazz cubano e internacional cuja dimensão da sua obra e das suas apresentações cénicas ultrapassam todos os limites e colocam-no entre os primeiros do mundo e com a crítica mais exigente e especializada de acordo com Acosta (2016).

Século XVII Desenvolvimento da música tradicional espanhola, transportada para o Ocidente. As trocas de escravos portuguesas e espanholas, levou a cultura para a Índia e América	Século XVIII A música tradicional espanhola é integrada na cultura mexicana. Nascimento de Beethoven e Mozart.	Século XIX O compositor de Nova Orleães, Louis Moreau Gottschalk escreveu as primeiras peças com influência cubana e brasileira. Composições com influências étnicas. Fim da escravatura a meio do século.
Século XX Grande evolução da música dita latina e deu-se a influência no jazz	Século XX Migração dos povos de língua espanhola das Caraíbas, América do Sul e México para os Estados Unidos com o desenvolvimento da música e dança latina.	Século XX Nasceu o <i>Tin Pan Alley</i> latino e foram introduzidos standards no repertório popular americano.
1900 Tango na Argentina. Explosão da Dança nos Estados Unidos: <i>schotische, polka, waltzes, hesitation</i> .	1910 Introdução do tango nos USA. W.C.Handy compõe <i>St. Louis Blues</i> com um ritmo de tango numa das partes do tema.	1920 Começa a era do jazz Percussionistas de influência latina surgem nas bandas de jazz. Composições de grandes clássicos de jazz de influência latina.
1930 Sucesso Rumba nos USA. 1ª Loja de discos latinos. Harlem torna-se um centro musical. Clubes noturnos e Teatros apresentam grandes performances de música e dança de influência latina. Duke Ellington grava <i>Caravan</i> Jelly Roll Morton usa a frase de <i>spanish tinge</i> como sinónimo de música latina.	1940 Editoras encorajam a música latina. Machito forma a banda <i>Afro-cubans</i> com Mario Bauzá. Dizzy Gillespie trabalha com o baterista cubano Chano Pozo. Músicos de jazz tocam com músicos afro-cubanos, exemplo Tito Puente.	1950 Triunfo do mambo e cha-cha-cha. Big bands e a música de dança cubana tomam-se populares. Lançamento do <i>Puente goes jazz</i> . Éxito dos músicos afro-cubanos.
1960 Música latina popularizou-se em toda a América. Música Pop com influência latina. Emigração dos refugiados cubanos torna Miami num centro de música latina. Explosão da Bossa Nova.	1970 Início da fusão do <i>latin-jazz-rock</i> . Uso de padrões de 2 compassos na música disco-soul.	1980-2016 Desenvolvimento do <i>latin-jazz-rock</i> . Grande influência afro-cubana no jazz fusão. Nomes que se tomaram referências: Chick Corea, Alex Acuna, Airtro Moreira, Hermeto Pascoal, Arturo Sandoval, Eddie Palmieri, Gonzalo Rubalcaba, Carlos Santana, Chucho Valdés, Paquito D'Rivera, Ignácio Berroa entre outros.

Quadro 1- Resumo cronológico da influência latina no jazz

Em forma de síntese, no quadro número 1, apresentamos este resumo cronológico segundo Werner (1992, p. 69-74).

Salientamos também que o jazz mais ligado à influência afro-caribenha, possui não só uma característica interessante proveniente da imagem tradicional do povo afro-caribenho pela exuberância, expressividade e espírito festivo, mas também extrema qualidade técnica, com um perfeito acabamento formal, arranjos graciosos e um certo caráter dançante. Esta influência afro-caribenha produziu inúmeros talentos e muitos destes músicos passaram mais tarde a desenvolver estilos próprios e novas correntes de jazz.

2. RITMOS AFRO-CUBANOS - INFLUÊNCIAS E ADAPTAÇÕES

“O termo afro-cubano refere-se aos cubanos de ancestralidade africana, aos elementos históricos ou culturais em Cuba e pensamentos que emanam desta comunidade. O termo pode referir-se à combinação dos elementos culturais africanos e outros encontrados na sociedade cubana como religião, música, língua, as artes, e cultura de classe” In (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cubanos>)

Assim parece-nos importante destacar os ritmos afro-cubanos, pois são ritmos existentes em Cuba com uma descendência e influência marcadamente africana. Não se pode meramente dizer que a influência afro-cubana na música vem simplesmente de Cuba da mesma forma que não se pode dizer que a influência africana na música cubana vem simplesmente de apenas um país de África.

De salientar que os ritmos afro-cubanos são diretamente influenciados por Cuba que sofreu influência do Haiti, República Dominicana, Porto Rico, Trinidad Tobago e da zona do Caribe em geral e por países sobretudo do oeste africano como a Nigéria, Congo, Angola, Marrocos, Guiné, Togo, sendo que a América do Sul também terá tido alguma importância como por exemplo o México, entre outros. De qualquer forma não se pode fechar e limitar a influência a estes países. Certamente haverão influências significativas vindas de outros países não mencionados.

Para provar a existência dessa influência, alguns compositores, arranjadores, artistas e instrumentistas vão ser apreciados bem como algumas das obras dos artistas em questão, que presumimos serem os mais influentes e reconhecidos.

O repertório escolhido para os recitais durante o mestrado mas sobretudo no recital final, tentou ser o mais representativo daquilo que se pretende demonstrar neste trabalho.

No âmbito do repertório, foram escolhidos vários temas onde músicos, compositores e bateristas de renome e de grande importância na história do jazz demonstram as suas influências afro-cubanas na sua música, performance, instrumentos usados e tipo de sonoridade.

A influência afro-cubana no jazz não se reflete apenas nos ritmos introduzidos sobretudo a nível da secção rítmica e da secção de metais. Como se sabe na música tradicional cubana não existia o instrumento bateria, mas sim uma série de instrumentos de percussão a maioria tocada por apenas um músico. Cada percussionista toca pouco mais que 2 ou 3 instrumentos ao mesmo tempo. Instrumentos tão variados como por exemplo as congas, as timbalas, os bongós, os *cowbells*, os *shakers*, as claves e o guiro entre outros. Por esta razão teve de haver uma adaptação por parte dos bateristas de jazz e a introdução de novos instrumentos nos seus *kits* de maneira a poderem tocar de forma mais fiel à tradição afro-cubana.

Foram utilizados principalmente *cowbells* e por vezes timbalas e *shakers* entre outros instrumentos de percussão nas baterias, da mesma forma os bateristas de jazz muitas das vezes durante as músicas ou parte de músicas desligavam o *snare* de forma a criar um som o mais parecido possível com as timbalas e bongós. Ao mesmo tempo os timbalões começaram a ser usados de forma a substituir as congas enquanto que muitos bateristas introduziram a clave ao lado do tripé de prato de choque para ser tocada com um dos pés. Desta forma os bateristas conseguiram recriar alguns dos mais importantes ritmos afro-cubanos quando interpretavam jazz.

Percussionistas afro-cubanos surgem a integrar bandas de jazz e a percussão começou, muitas vezes, a fazer parte dos instrumentos utilizados nas bandas de jazz.

A literatura acerca do jazz está repleta de simplificações, como por exemplo, as harmonias do jazz são baseadas exclusivamente nas práticas europeias, enquanto o ritmo do jazz veio de África. Reconhecemos que o desenvolvimento da música jazz é o resultado de complexos processos de misturas culturais no ambiente urbano do século XIX. É possível também afirmar que Nova Orleães, é apontada como uma grande influência do jazz e que a partir de Nova Orleães os antecedentes do jazz ficaram identificados de uma forma muito mais nítida. A ambiguidade e falta de fiabilidade dos

dados disponíveis sobre a origem do jazz, levantam muitos problemas ao desenvolvimento do estudo relativamente à convergência e divergência das influências e sobretudo qual a preponderância da música e ritmos afro-cubanos na música jazz. Os músicos que conhecem e estão familiarizados com ambos os estilos, afro-cubano e jazz, indicam várias afinidades que sugerem predomínios estilísticos cruzados e um relacionamento e crescimento intersetado. Algumas referências históricas (Kendall, 1922 & Kmen 1966) relativas aos padrões de imigração e ao desenvolvimento social de Nova Orleães durante os anos à volta de 1800, fornecem evidências relativas á estreita ligação e ascendência caribenha no período de formação e implementação do jazz.

Passamos a apresentar alguns exemplos de ritmos marcantes e que se destacam no cenário jazzístico como peças fundamentais para a sua identidade.

Exemplo de ritmos

Clave de Son de rumba, tresillo e quintillo

3-2 Clave Son

2-3 Clave Son

3-2 Clave Rumba

2-3 Clave Rumba

Tresillo

Cinquillo

Em resumo, nesta dissertação tentamos provar a existência e interligação de certos padrões rítmicos existentes no jazz que são tradicionalmente usados nos estilos de música afro-cubana - A *clave de son*, o *cinquillo* e o *tresillo*. Ao pretendermos apreciar um dos aspetos mais importantes no desenvolvimento do jazz, que é o da contribuição da música e dos ritmos afro-cubanos e caribenhos, estamos em crer que os ritmos, normalmente influenciados e associados à música cubana, seguem um modelo de ritmos muito particular, assente na grande diferenciação entre eles e pode dizer-se que estabeleceram forte e importante influência no jazz.

Deste modo identificamos a *clave de son*, o *cinquillo* e o *tresillo*, como unidades estruturais de influência cubana. Estes ritmos não são exclusivos da música cubana, no entanto, eles são a base rítmica de uma variedade de outros estilos existentes na música do Caribe.

CAPÍTULO IV

ESTUDO DA INFLUÊNCIA DOS RITMOS AFRO-CUBANOS NO JAZZ

Estudámos alguns processos de criação e interpretação no campo do jazz e posteriormente realizámos as análises conjuntamente com a reflexão sobre a literatura e discografia específica a este estudo. A síntese foi apresentada seguida das nossas reflexões e ilações, bem como o nosso entendimento deste fenómeno no campo teórico e prático da performance musical.

1. PARTICULARIDADES DO JAZZ COM PREDOMÍNIO AFRO-CUBANO

Nova Orleães, sendo o palco para a melhor produção jazzística em qualidade e quantidade no final do séc. XIX e início do séc. XX, assume um papel importante no nascimento e expansão do Jazz. Porém, não se pode esquecer a participação de outras cidades do Sul: Saint Louis, Memphis, Atlanta, Baltimore, entre outras. Naquela época, o que era indiscutivelmente único em Nova Orleães, era a atmosfera social, muito aberta e livre. Pessoas de diferentes grupos étnicos podiam conviver e comunicar com grande facilidade e alegria, o que veio a confluir no nascimento de uma nova e rica cultura musical, contendo elementos europeus, africanos e caribenhos.

O jazz foi ouvido inicialmente nos eventos sociais, em bailes, festas, e até em funerais em que, a banda saía da igreja a tocar marchas fúnebres até ao cemitério e na volta eram executadas versões de músicas em *ragtime*. De salientar que os escravos, nesta cidade da música, eram tratados com um pouco menos de austeridade. Eles podiam, inclusive, exercitar as suas práticas artísticas de uma forma mais livre. Nova Orleães era habitada por uma grande mistura étnica. Os franco-crioulos podiam aproveitar das mesmas oportunidades dos brancos e os grupos de negros participavam em músicas clássicas e em óperas da cidade. Esta cidade ficou conhecida pelo local onde surgiram os grandes talentos da música jazz.

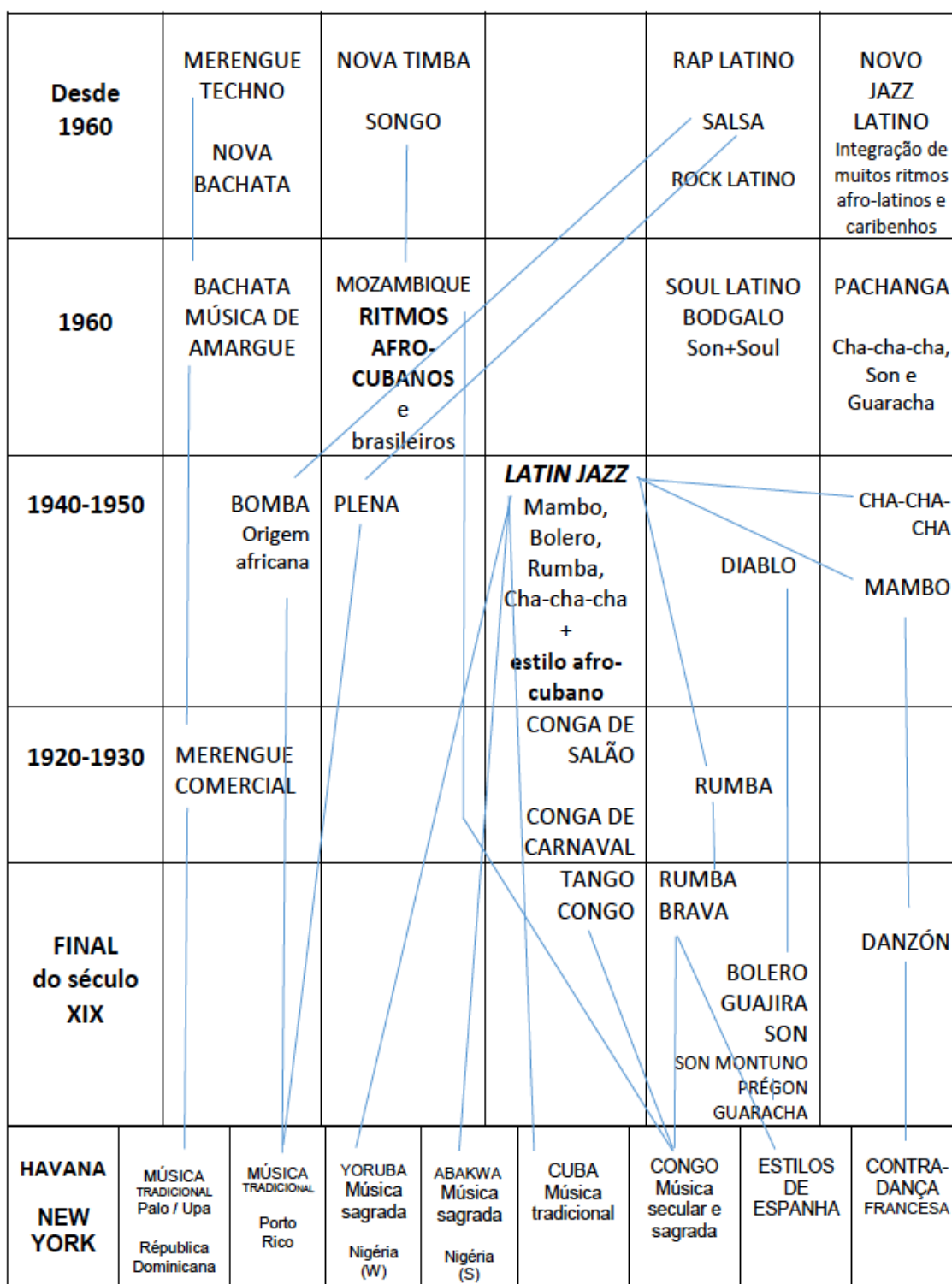
Uns dos responsáveis pela origem da fusão entre o jazz e a música afro-cubana, foram o trompetista e arranjador Mario Bauzá e o percussionista Chano Pozo, o que

deu origem a uma reconhecida forma de interpretação entre estes dois artistas no período entre 1947-1948. O conhecido *bandleader* Machito começou a usar solistas de jazz nas suas performances. Machito e o baterista Gene Krupa introduziram elementos caribenhos no jazz, o que mais tarde se tornou decididamente uma moda com a ascensão das orquestras de Tito Puente, mais tradicional e Carl Tjader, mais jazzística, nos anos 50.

Segundo Fernandez (2006, p. 7-15), Desde os inícios de 1880 o *Bolero*, conhecido pelas suas letras românticas, já estava estabelecido em Santiago de Cuba. No entanto muito rapidamente se espalhou pelos países de dialeto espanhol da América Latina, tornando-se num género típico e abrangente deste hemisfério. Nos anos 30 a *Rumba* expandiu-se e foi a febre nos Estados Unidos e na Europa, tendo viajado para África onde se tornou uma grande influência no desenvolvimento do *Soukous*, um dos mais comuns estilos de música africana subsaariana. Nos anos 40 outro género de música e dança Cubana, o *Mambo*, espalhou-se pelo mundo. Nos anos 50 surge uma nova época musical com o desenvolvimento do *Cha-cha-cha*, que se espalhou mais uma vez e assim difundiu a música Cubana pelo mundo.

Um dos aspetos mais importantes na música Cubana, sobretudo na forma *Son*, é a sua capacidade de facilmente absorver influências de outros géneros musicais, havendo uma mistura, criando assim uma fusão. Assim na segunda metade do século XX, a música popular cubana, em particular o *Son*, tornou-se numa mistura das harmonias convencionais do jazz com o *driving* dos ritmos cubanos *Son*, dando-se ao início do jazz afro-cubano ou *latin jazz*. Outra das fortes razões da internacionalização da música cubana foi a sua similaridade com outras músicas do Caribe, como por exemplo o *Calypso* de Trinidad, o *Merengue* da República Dominicana entre outras.

O *latin jazz* chegou a ser um dos géneros musicais mais populares daquela época. Em tempos mais recentes, o *latin jazz* adquiriu contornos técnicos mais elaborados, afastando-se dos ritmos destinados simplesmente para dançar e adicionou e incorporou elementos do jazz mais avançado. Hoje encontramos, fruto deste estilo grandes artistas, como Chucho Valdés, o saxofonista e clarinetista Paquito D'Rivera e o trompetista Arturo Sandoval entre outros, que possuem um discurso musical sofisticado e por vezes até francamente cognitivo, sem no entanto deixar de ser vigoroso e contagiante.



Quadro 2- Ritmos latinos e afro-cubanos.

Este quadro de Leymarie (2002, p. 8) dá-nos uma perspectiva resumida da origem de alguns ritmos e a sua influência na criação de outros ritmos e estilos.

Não obstante as determinantes em causa, não é justo classificar este estilo como jazz afro-cubano, uma vez que esconde sob um único termo toda a diversidade musical daquela região do globo, nem como jazz latino, porque é ainda mais genérico e dúbio.

2. LIGAÇÃO CUBANA NAS SINGULARIDADES DO JAZZ

Em 1803, Nova Orleães era uma cidade centenária latino-americana, mesmo antes de Thomas Jefferson ter adquirido a França o território denominado Luisiana. Esta região acabou por completar duas gerações sob administração espanhola. De realçar que ao longo deste período, houve um fluxo constante de imigrantes, incluindo muitos músicos como por exemplo a família americano-mexicana, os Tios, que foram reconhecidos professores de música e tutores de grandes músicos de jazz.

Papa Luis Tio e Lorenzo Tio, nasceram ambos no México, em 1863 e 1866, respectivamente. Contudo já os seus pais tinham nascido no Luisiana e, por serem consideradas pessoas de cor livres, foram autorizados a emigrar para o México por volta de 1860. A família, no entanto, regressou mais tarde em 1878 a Nova Orleães, onde puderam exercer a sua atividade musical e fizeram escola no âmbito da música jazz.

O êxodo também provocou um impacto nos estilos cubanos. A influência francesa haitiana é particularmente evidente na música e na dança das rumbas francesas centradas em Santiago de Cuba que eram fundadas por negros que tinham fugido do Haiti durante a revolta dos escravos.

Em relação ao estatuto diferenciado entre crioulos e negros, (Williams 1967, p. 42-43), escreveu:

"at the turn of the century New Orleans had three classes and with the arrival of the prejudice the colored Creoles were sure that they had suffered the most. They were proud families, culturally identified with the French community; they were petit bourgeois or landowners, and many of them, or members of their families, had been educated abroad."

Their status came about, because...there was in the so-called Louisiana Black Code of 1724 a provision for freeing of slaves. All children shared the status of their mother, and when a white slave owner died he frequently had provided that his colored mistress should be freed. The children of their union were automatically free too."

Durante este tempo, Cuba foi o centro de desenvolvimento e posteriormente da difusão musical das Caraíbas para a Europa e Américas. No primeiro trimestre do século XVIII, cerca de metade dos habitantes de Nova Orleães tinham passado pelo menos uma década em Cuba ou já tinham vivido ou nascido em Saint-Domingue, agora conhecido como Haiti. Os franceses misturaram-se com as pessoas de Saint-Domingue e com os escravos africanos em meados do ano de 1700. Por altura da rebelião dos escravos no Haiti, na década de 1790, muitas dessas pessoas miscegenizadas, que segundo as estimativas variam entre 10.000 e 30.000 pessoas, fugiram para Cuba. A maioria permaneceu até ao final da década, até que em 1800 ocasionado pela guerra entre França e Espanha muitos dos habitantes de ascendência francesa, foram forçados mais uma vez a refugiarem-se no estrangeiro. Nova Orleães, uma vez mais, foi um local atraente para habitar por causa de sua proximidade, clima muito semelhante, e da sua tendência e influência cultural Caribenha. O aumento da população foi súbito e teve um imenso impacto. Em 1800, a população de Nova Orleães era de 8.000, em 1806 tinha aumentado para 12.000, e em 1810 era de 24.552 segundo elementos recolhidos por Kendall (1922, vol. 1, p. 85). Neste número estavam inseridos cerca de 3.000 refugiados negros livres, que eram ex-escravos e que tinham fugido para Nova Orleães depois de participarem na revolta haitiana. Esta população trouxe as suas tradições musicais franceses, haitianas e cubanas. Ao contrário de outras cidades dos Estados Unidos, o ambiente único de Nova Orleães permitiu a estes imigrantes manter as suas línguas nativas e cultivar as suas tradições culturais. Por exemplo, o teatro francês e os espetáculos de ópera prosperaram durante todo o início de 1800, de acordo com Cale (1971).

O impacto musical específico da população de refugiados sobre a verdadeira origem do jazz, tem sido largamente ignorada com raras exceções como é o caso por exemplo de Borneman (1959a, 1959b, 1969), Roberts (1979) e Fiehrer (1991). Borneman foi de tal forma reconhecido que o convidaram para repensar e difundir o estudo da história do jazz, como um estilo musical tradicional afro-latino.

Os seus estudos e argumentos para este trabalho foram baseados em inúmeras gravações ao longo da história do jazz que incluíam ritmos e motivos crioulos e músicas com títulos espanhóis e franceses. Roberts (1979) forneceu informação histórica de grande importância, documentando as inter-relações entre a música latina e a música dos Estados Unidos. Por outro lado, Fiehrer (1991) apresentou um forte argumento histórico e sociológico para a importância da cultura crioula na formação do jazz. Infelizmente nenhum deles forneceu estudos ou análises musicais para apoiar as suas argumentações.

As tradicionais bandas de metais de Nova Orleães mostraram igualmente uma outra relação com as Caraíbas, em particular com estilos da música cubana. Esta tradição foi desenvolvida sobre a influência das bandas militares europeias com influência Turca do final do século dezoito. Em Nova Orleães essas bandas tocavam sobretudo em desfiles militares, encontros políticos, funerais, celebrações, e festas de dança. O repertório incluía marchas populares, como o tango *Panama* (1911) e *La Trocha* (1897), ambos compostos por William H. Tyers, que tinham uma linha de baixo do estilo *habanera*. Para tornar a música dançável, o compasso foi alterado para 2/4, a melodia abrilhantada e o ritmo sincopado ou manifestamente balanceado. Este balanceado sincopado pode ter sido o precursor do *swing* no jazz.

Por causa da variedade étnica da população de Nova Orleães, era indispensável haver uma flexibilidade e diversidade estilística para se tocar nos bailes. Havia a necessidade de que os músicos tocassem um repertório que agradasse às audiências afro-americanas, europeu-americanas, crioulas, francesas, inglesas e espanholas. Rose & Souchon (1978, p.199-200) observaram que a maioria das bandas sabia e tocava uma variedade de estilos consoante as preferências do público, quer fossem da *uptown* com um *cornfield style* ou *downtown* com um estilo *creole*.

A popularidade de bandas para dançar era claramente evidente em 1840. Essas bandas podiam ser uma banda militar ou de metais. Em Nova Orleães os instrumentos de sopro e os instrumentistas em geral, tinham uma longa tradição de tocar música de dança nos salões ou em paradas de rua. Este foi talvez um factor importante, no nascimento do jazz.

De acordo com Fiehrer (1991, p. 26), o *habanera* cubano e a *rumba* eram comuns no início do jazz, e estes estilos eram muitas vezes tocados, com diferentes versões, por

bandas de metais. Schafer (1977, p. 8-12) responsabiliza as bandas de metais por influenciarem o jazz com a sua instrumentação, técnicas instrumentais, repertório básico, a tendência da síncope e do *swing* e a improvisação.

Segundo Schafer (1977, p. 8-12), estes músicos tinham pouca experiência, falta de formação musical, de conhecimentos teóricos e de leitura de música e tocavam de forma pouco clássica no que diz respeito à afinação. Ao mesmo tempo aprendiam a música de ouvido e adicionavam secções de improvisação que foram cruciais no aparecimento do jazz. Esta prática tornou-se norma estabelecida para muitas bandas depois de 1900 onde o repertório tinha por base os arranjos de cabeça, em que os músicos simplesmente indicavam o tema ou a forma da música e em seguida, era apoiada e estimulada a improvisação, bem como o resto do arranjo musical. Muitos músicos de jazz de destaque, incluindo Kid Ory, Louis Armstrong, King Oliver, Bunk Johnson, e Johnny Dodds, começaram a sua formação musical em bandas de metais deste género.

No fim da guerra civil americana, durante o período de reconstrução (1865-1877), bandas de metais negras e crioulas tocavam em muitos eventos socioculturais e políticos.

Gushee (1994) também apontou a importância dos *West Indian rhythm* e dos músicos crioulos na formação de jazz. Levy (1976) apresentou as práticas religiosas dos crioulos e as práticas *voodoo*, como factores sociais cruciais e fundamentais para o surgimento do jazz.

Quando nos dedicamos à análise da música, deparamos com a influência dos vários estilos de origem cubana no jazz e percebemos que esta reside principalmente na presença de três padrões rítmicos:

- a *clave de son*, que pode aparecer tanto com o compasso de 3 batidas como com o compasso de 2 batidas no início e é chamado "3-2" ou "2-3";
- *cinquillo* [(2 + 1) + (2 + 1) + 2]] divisão de oito colcheias por compasso, um ritmo também proeminente na música do Haiti, sendo que cada unidade corresponde a uma colcheia;
- *tresillo* (3 + 3 + 2) divisão de oito colcheias por compasso também, sendo que cada unidade também corresponde à colcheia.

Ao considerarmos que os ritmos afro-cubanos são a particularidade mais identificável e importante que se encontra na música cubana, e ao discutir o elemento cubano na música de Aurelio de la Vega, Erin (1984, p. 4) usou a *clave* e o *cinquillo* como os exemplos mais característicos da influência cubana na música. Embora, estes padrões rítmicos sejam de difícil execução, esta complexidade da unidade da *clave*, foi a base do crescimento e da composição da música cubana.

Ainda e de acordo com (Erin 1984, p 4), podemos ler

"Afro-Cuban rhythms form the most identifiable feature of Cuban music. Though the rhythmic patterns present a unified complex, this complexity is an outgrowth and the elaboration of the primary building block of Cuban music: the unit of the clave."

Todos estes ritmos estavam presentes nos estilos musicais populares cubanos, como a rumba, habanera, danzón e a clave no final do século XIX e estão perfeitamente relacionados. O *tresillo* e as três batidas da *clave* são idênticos e acredita-se que derivem do *cinquillo*. Ao omitir a segunda e quarta nota do *cinquillo*, o ritmo *tresillo* é notório e fácil de detetar.

A *clave* é a base rítmica encontrada numa variedade de estilos musicais de Cuba. Em espanhol, a palavra significa literalmente chave, código ou pedra chave. Ortiz (1984, p. 9), acreditava que a palavra *clave* é derivada de *clavija*, que significa cavilha de madeira, que reflete o aspeto do instrumento que toca a clave, que se chamam claves. As claves são dois pedaços de paus de madeira especial, que produzem um som bastante alto e perfurador quando é tocado um contra o outro. Dentro da terminologia da música latina, a palavra *clave* refere-se não só aos padrões rítmicos específicos, mas também às regras subjacentes que comandam e regem esta música.

Relativamente a estas regras, (Cornelius 1991, p.15) usou a analogia para descrever a função da *clave* em relação a todas as outras partes da música.

"keystone, the wedge shaped stone placed at the top of an arch which locks all the other stones in place"

Quando a estrutura rítmica de uma composição se encaixa numa configuração que não colide ou se atravessa com a *clave*, diz-se que a música está *in clave*.

Conseguimos depois de várias leituras auditivas e com apoio da documentação isolar algumas características que ajudam a determinar se uma frase ou parte da música está *in clave* e em caso afirmativo em que compasso e de que lado da *clave* está. Assim passamos a descrever as várias características em presença:

- As notas acentuadas correspondem a uma ou a todas as notas da *clave*.
- As acentuações menos fortes normalmente não são tocadas na *clave* se não estiverem equilibradas em relação às acentuações fortes nos tempos da *clave*.
- Os compassos da música alternam entre frases *on the beat* e frases *syncopated beat* ou vice-versa, semelhantes ao padrão determinado da *clave*.
- Uma frase pode ainda ser considerada *in clave*, se o ritmo começar a colidir com a *clave*, ou caso seja necessário resolver esta situação, realiza-se uma acentuação no final da frase com uma acentuação forte numa das notas da *clave*, criando assim tensão e resolução rítmica.

Um dos mais antigos textos escritos relativos à *clave* foi um relatório publicado em 1939 pelo governo cubano, sob os auspícios do Departamento de Agricultura. Este documento escrito pelo pianista cubano, Grenet, foi uma tentativa de esclarecer equívocos sobre a música cubana na comunidade internacional, principalmente ao nível dos Estados Unidos. Este autor demonstrou bem a relação fundamental da *clave* para a música. Consideremos então o que (Grenet 1939, p.15-18) escreveu:

“Going only slightly into the rhythmic structure of our music we find that all its melodic design is constructed on a rhythmic pattern of two measures, as though both were only one, the first is antecedent, strong, and the second is consequent, weak...This adaptation of the melodic concept to the rhythmic pattern is manifested in such a manner that the change of a measure in the percussion produces such a notorious discrepancy between the melody and the rhythm that it becomes unbearable to the ears accustomed to our music. This is what Cubans, employing a very graphic term, call getting in the way (atravesarse)...The alteration of the rhythmical order is of absolute anti-musicality...The claves incarnate the rhythmical tyranny of our song and . . . lead the steps of our dancers who follow the claws as closely as the shadow follows the body”.

Por sua vez, vários estudiosos e músicos de jazz, acreditam que os ritmos do jazz são africanos. Como se pode verificar, o compositor, músico, maestro e historiador americano, Schuller (1968, p. 19-20), encontrou semelhanças entre o padrão rítmico do oeste africano *Gankogui* e o *Charleston*. Entretanto quando se fala da síncope na melodia de *Maple Leaf Rag* (1899) de Scott Joplin, (Schuller 1968, p. 19-20), escreveu:

“Once again we encounter the polymetric or in this case bimetric approach of the African native forced into the simple 2/4 pattern of European marches. Ernest Borneman states quite accurately that this 3+3+2 pattern is unmistakably African in origin and approach, splitting the bar metrically rather than accentually. This also connects with Jones’s repeated substantiation of the theory that African phrases are built up of the numbers 2 or 3 or of a combination of 2 and 3.”

Charleston refere-se á forma rítmica básica encontrada na música popular com o mesmo nome composto pelos autores Cecil Mack e Jimmy Johnson em 1923.

O padrão de *Gankogui* (3 + 3 + 2) é consideravelmente idêntico ao *tresillo*. De salientar que a *clave de son*, o *cinquillo* e o *tresillo* como temos vindo a afirmar, são todos ritmos que incorporam essa combinação de três e dois. Schuller, fala na sua perspetiva de intérprete, ao comentar as figuras rítmicas improvisadas por trás do solista, o chamado *riffing*, na banda de Count Basie. Apresentamos, assim a opinião de (Schuller 1968, p.19-20):

“The rhythms we played during the riffs were African. That is what is African about the music. They come from Africa”

Um dos *riffs* com a assinatura de Count Basie, conhecido como *Woodchopper’s ball riff*, que podemos ouvir no tema *Doggin Around* de 1938, tem o ritmo idêntico à *clave de son*. Algumas questões podem ser colocadas se concordamos com Schuller que defendia que estes ritmos eram africanos mesmo num contexto jazz. Parece-nos que denominar estes ritmos de africanos é arriscado e generalista, porque a influência é sem dúvida africana, mas com um sabor a Caribe. Certamente que a identificação das

origens destes ritmos e a sua influência no jazz terá que ser mais rigorosa e específica.

Segundo Washburne (1992, p. 68), os padrões rítmicos estreitamente relacionadas, que existem tão proeminentemente em Cuba e noutros estilos de música do Caribe como a *clave*, o *cinquillo* e *tresillo*, sugerem uma fonte ou origem comum. Tanto a existência da *clave*, do *cinquillo* e *tresillo*, em toda a África e a semelhança funcional da *clave* na música cubana, aos *bell patterns* em grande parte das músicas tradicionais africanas, como elementos base para a composição das músicas, apontam fortemente para que as origens sejam em África.

No entanto, como estes ritmos prevalecem em muitos estilos da música de Cuba e do Caribe e a presença da *clave* é como um marcador de identidade na música cubana, e considerando a importância e influência cultural de New Orleães durante os anos do início do jazz, poderá ser mais apropriado chamar esses ritmos afro-cubanos, quando encontrados no jazz. Nomear esses ritmos como exclusivamente afro-Cubanos quando encontrados em estilos de música associada a New Orleães é uma enorme simplificação dos processos complexos da mistura cultural que a cidade historicamente sofreu. A presença dos ritmos noutros estilos caribenhos, latino-americanos, em especial os que são influenciados e derivam dos ritmos africanos, também devem ser tomados em consideração. Por exemplo, o arranjador e compositor latino Fernandez (2006) acreditava que o ritmo *cinquillo* apareceu em Cuba por meio do Haiti durante a imigração em massa no final do século XVIII, tendo fornecido a sua base rítmica à música cubana. Para este compositor, foi devido à prosperidade económica durante o século XIX em Cuba, que se deu a difusão dos ritmos afro-cubanos nos Estados Unidos. Como resultado, Cuba é frequentemente responsabilizada pela contribuição e influência destes ritmos no jazz. Por outro lado, há autores que defendem que a contribuição do Haiti merece um reconhecimento mais amplo.

Uma designação como afro-caribenho talvez fosse mais apropriado. Independentemente disso, a proeminência da *clave*, do *cinquillo* e *tresillo* na música haitiana bem como em outros estilos latino-americanos, só serviu para reforçar a sua importância e influência na música de New Orleães durante todos os anos de formação do jazz.

A música negra americana, ficou nitidamente marcada pela sua origem africana principalmente no que diz respeito às características sonoras e ao método de

improvisação. Esta herança musical acabou por se fundir com a música americana e gerou uma nova forma de expressão musical.

Alguns autores e de uma forma muito simplista associavam o ritmo do jazz ao povo africano e a melodia e a harmonia às influências europeias. Presentemente com o desenvolvimento dos estudos científicos musicais, percebe-se que as tradições musicais e os rituais sociais africanos estão na origem do ritmo, melodia, harmonia, e timbre como fenómeno musical denominado jazz. Estas características são distintamente africanas quer na forma, quer nas derivações, e segundo (Schuller 1968, p. 84), “...ocorreu de fato aculturação mas apenas na limitada extensão em que o negro permitiu que os elementos europeus se integrassem na sua herança africana. Até a década de 1920, ele absorveu somente os ingredientes europeus necessários à sua própria sobrevivência musical. Poder-se-ia dizer, por conseguinte, que dentro da frouxa estrutura da tradição europeia, o negro americano pode preservar o núcleo significativo da sua herança africana. E foi esse núcleo que fez do Jazz a linguagem excecionalmente cativante que é.” In (Paim Humberto, 2009. p. 8, Pós-graduação CELA/ECA-USP)

Referenciar uma data para o aparecimento da música jazz nos EUA como música independente não é possível. A data mais determinante para o começo deste fenómeno, relaciona-se com o aparecimento em 1917 da Original Dixieland Jazz Band, banda composta por músicos brancos e que fez o que se considera a primeira gravação de jazz, tendo sido uma referência histórica para o principio do jazz nos EUA. Historiadores afirmam que o ano de 1895 foi o marco inicial, mas outros apontam para o ano de 1917, ano em que a palavra jazz começou a ser divulgada. É importante realçar que naquela época existiam várias bandas compostas por músicos negros, como por exemplo: Creole Jazz Band e Railroad Blues, que tocavam um estilo de jazz muito próprio, talvez mais genuíno, mas considerado mais agressivo, para alguns críticos musicais relacionados com as editoras e em oposição às bandas musicais com artistas brancos que tocavam um jazz mais suave e fluído e do agrado das editoras e do público da época, como afirma Schuller (1968, p. 86), “...de fato, como poderia ter sido de outro modo? As circunstâncias, como a segregação racial e os preconceitos extremos, forçaram a música a ser o que foi. Que tivesse sido tanto como foi, e que possuísse bastante força para sobreviver e transformar-se finalmente em música mundial, constitui prova abundante da beleza e poder.” In (Paim Humberto, 2009. p. 9, Pós-graduação CELA/ECA-USP)

3. ANÁLISE DAS MÚSICAS / RITMOS

Esta tese é o resultado da pesquisa implementada no âmbito do estudo de diversas obras musicais de jazz, em que muitos dos músicos analisados, especialmente aqueles que frequentemente tocam vários estilos, notaram e valorizaram as semelhanças rítmicas de alguns estilos.

Assim, passamos a descrever algumas das evidências analisadas e começamos por realçar um ponto importante comum e de destaque, que é a existência da *clave*. E esta *clave* não está exclusivamente ligada à música latina, mas a vários estilos de música. Há exemplos da *clave* na música popular norte americana, existem também *claves* na música africana, brasileira e na música de Nova Orleães.

Podemos comentar que esta afirmação da generalidade, talvez não seja muito pertinente. Na literatura encontram-se diversos músicos que defendem que a *clave* é exclusivamente ligada à música afro-cubana e caribenha. Mas, há uns outros que apontam para a presença do ritmo da *clave* noutros estilos, o que poderá ter surgido de qualquer antepassado musical comum. Podemos deduzir que a presença de ritmos afro-cubanos no jazz são uma característica, e igualmente que a influência africana, afro-americana, afro-latina, afro-caribenha, afro-cubana, também estão presentes no jazz. Contudo, não podemos quantificar as influências, nem afirmar com muitas garantias de que modo existem, no entanto, parece-nos que existe uma relação de influência do Caribe nas origens do jazz.

No que diz respeito à caracterização de um jazz afro-caribenho, deduzimos que estamos diante de uma tarefa difícil, mais trabalhosa do que caracterizar qualquer um dos estilos clássicos do jazz norte-americano. Talvez o título de afro-caribenho seja apropriado. No entanto, independentemente deste aspeto, a proeminência dos ritmos *cinquillo* e *tresillo* e da *clave*, na música cubana e haitiana bem como em outros estilos latino-americanos, só serviu para reforçar a sua importância e influência em Nova Orleães durante todos os anos de formação e implementação do jazz.

Presentemente, verificamos uma considerável valorização do jazz afro-caribenho, embora o destaque dado pelos *mídia* a alguns artistas deste género musical ainda esteja aquém do que seria desejável. Mas, tem vindo a crescer nas audiências e na imprensa a percepção de que os músicos afro-caribenhos, foram e são capazes de

criar uma música elaborada, coerente e tecnicamente bem realizada. A música afro-caribenha, pode sem dúvida ser equiparada ao melhor jazz norte-americano. Destacamos ainda que este estilo exhibe uma outra qualidade, que é a de traduzir as características culturais desta civilização. Podemos sim considerá-la uma música vital.

Neste trabalho, estudamos e apresentamos vários e importantes arranjadotes, músicos e compositores de música latina. Outros ainda foram evidenciados e as suas músicas tocadas em recitais ao longo do mestrado. Na mostra do repertório selecionamos também alguns temas que nos pareceram padrões exemplares da influência dos ritmos afro-cubanos no jazz.

Importante referir que os ritmos afro-cubanos são tradicionalmente escritos em *cut time*, sendo que o jazz é tradicionalmente escrito em 4/4. Por essa razão os ritmos tradicionais afro-cubanos serão escritos neste trabalho em *cut time* e todas as músicas ou parte de músicas ou ritmos transcritos de músicas serão escritos em 4/4.

Apresentamos a legenda da bateria utilizada durante a análise musical:



Legenda:

1. Prato de choque com o pé	7. Timbalão superior
2. Bombo	8. <i>Cowbell</i>
3. Timbalão de chão	9. Prato <i>ride</i>
4. Caixa ou tarola	10. Prato <i>crash</i>
5. <i>Cross stick</i> na tarola	11. Som aberto
6. Aro da tarola	12. Som fechado

No que se refere à análise da estrutura musical e tendo por base os estudos e as análises de Gridley (1985), seguem-se alguns excertos do repertório jazzístico que ilustram a presença e o uso de ritmos muito específicos. Parece-nos que estes exemplos demonstram bem as inúmeras vezes que os ritmos afro-caribenhos e afro-cubanos são tocados ao longo de reportórios de jazz, bem como demonstram com uma certa clareza a diversidade da sua utilização.

Alguns aspetos nomeadamente da estética e certas características importantes do jazz, como por exemplo, a individualidade de expressão, a variação constante, a improvisação, o uso moderado da repetição e as quebras dos padrões estabelecidos, alteraram a função da *clave* no jazz, ao contrário do que se passa na forma da música cubana e caribenha. Assim, a *clave* em vez de se apresentar como um ritmo constante durante uma música, juntamente com o *cinquillo* e o *tresillo*, vão ser usados e aplicados de diferentes formas.

Deste modo e segundo elementos reunidos por Gridley (1985), passamos a apresentar alguns exemplos destes ritmos. A primeira forma apresentada e a mais usual de empregar a *clave*, é a encontrada nos *breaks* e *fills* que ocorrem nos chamados pontos de transição de um arranjo, mas verificamos também que é possível encontrá-la na preparação de um solo, nas mudanças de solista e nos fins das secções. A maioria destes *breaks* são desempenhados pelo baterista, mas também podem ser arranjos para todo o *ensemble* - orquestra, banda. Gridley (1985) criou uma lista de alguns dos ritmos sincopados mais comuns encontrados em jazz. Embora esta lista não seja muito abrangente, quinze dos vinte e seis exemplos que este autor apresentou, correspondem aos ritmos da *clave* e são normalmente considerados pelos entendidos *in clave*, os quais são frequentemente utilizados numa composição de música cubana. Transcrevemos vários desses ritmos e começamos com o exemplo um e dois a seguir expostos.

Exemplo 1

Ritmos de *clave* 3 - 2

Example 1 shows a musical score for a 3-2 clave rhythm. The notation is written on six staves, labeled Clave, 1, 2, 3, 4, and 5. The Clave staff shows a 3-2 clave pattern. The other staves show rhythmic patterns for different instruments, including a triplet in the 5th staff.

Exemplo 2

Ritmos de clave 2 - 3

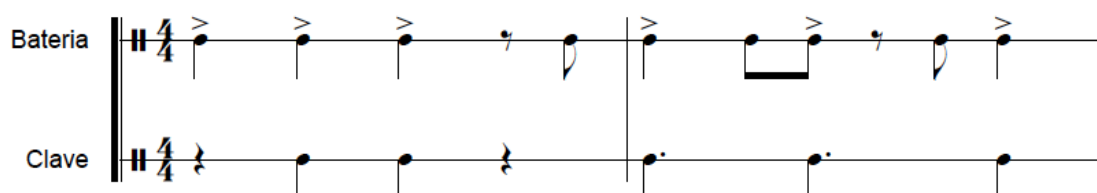
Example 2 shows a musical score for a 2-3 clave rhythm. The notation is written on six staves, labeled Clave, 1, 2, 3, 4, and 5. The Clave staff shows a 2-3 clave pattern. The other staves show rhythmic patterns for different instruments.

As *claves* correspondentes aparecem na primeira linha de cada exemplo, com os ritmos transcritos nas linhas seguintes. De realçar, que cada exemplo tem notas acentuadas nos mesmos tempos da *clave*.

Outro dos exemplos que queremos mostrar em baixo com o número três é o *break / fill* da introdução de bateria do tema *Tiger Rag*, de Louis Armstrong, onde as notas acentuadas pelo baterista no primeiro compasso estão quase todas em unísono com o lado 2 da *clave* e o segundo compasso corresponde ao ritmo *cinquillo*.

Exemplo 3

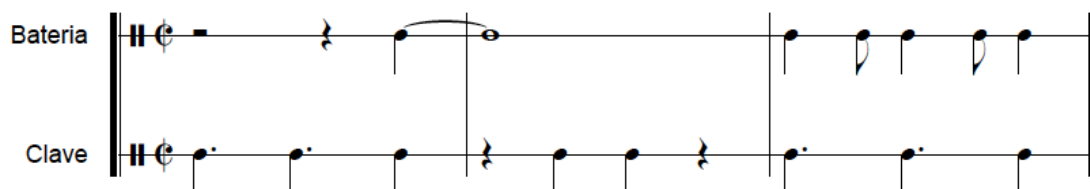
Introdução de bateria no tema de Louis Armstrong, *Tiger Rag*. Compassos 1 e 2.



Um outro exemplo, o quarto, mostra um *fill* padrão de bateria encontrado em inúmeras gravações de jazz. Pensamos que este corresponde à *clave* sendo que o terceiro compasso é o ritmo *cinquillo*.

Exemplo 4

Fill de bateria *standard*

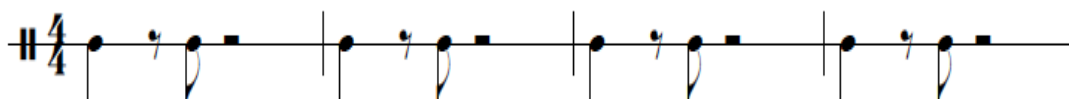


Uma outra forma de usar a *clave*, ocorre em alguns padrões de *comping* e é determinado pelo acompanhamento da secção rítmica (piano, baixo, guitarra e bateria) aos solistas.

O exemplo cinco, é uma frase rítmica frequentemente ouvida, e foi tirada do *comping* de piano de Red Garland no tema *Two Bass Hit* de Miles Davis. Os primeiros quatro compassos pertencem ao padrão *tresillo*, sem a última nota, também conhecido como *Charleston rhythm*. O *Swinging Value* deste ritmo, é tão interessante que se tornou um modelo relevante no desempenho artístico.

Exemplo 5

Ritmo do *comping* de piano no tema *Two Bass Hit* de Miles Davis na secção A do quarto coros.



Por sua vez, uma outra forma de utilização da *clave* ocorre em repetitivos arranjos de sopros ou em *riffs*. No exemplo seis, tendo como referência *The Bennie Moten Band* dos anos 30, reparamos que pelo menos uma nota dos ritmos de cada compasso corresponde a uma nota da *clave*. Podemos também observar que os ritmos dos compassos 5 e 7 são o *cinquillo* com a ausência da primeira nota, o que facilita que a frase se encaixe perfeitamente na configuração da *clave*.

Exemplo 6

Coros - final do tema *Toby* de Bennie Moten Band.

Riff A

Riff B

Outra abordagem da utilização da *clave* é quando a melodia corresponde ao ritmo da *clave*. O exemplo sete mostra os primeiros oito compassos do tema de Duke Ellington, Irving Mills e Henry Nemo, denominado *Skrontch*. Este tema foi interpretado num evento de dança, quando o vocalista Ivie Anderson incentivou todos os participantes a aprenderem esta nova coreografia. Podemos deduzir que este arranjo foi muito estimulante, porque toda a melodia se encaixa no ritmo da *clave*. O motivo desta originalidade parece-nos ser justificada por esta música ter sido composta na sua essência para uma mostra de dança. Esta característica, é bastante interessante e pode ser reconhecida na maioria dos estilos cubanos, sobretudo desta época, que estão associados à dança.

Exemplo 7

Primeiros 8 compassos da secção A de *Skrontch* de Duke Ellington.

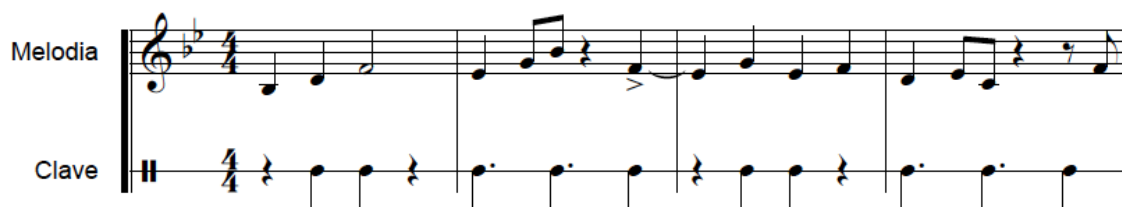
The musical notation for the first 8 measures of section A of 'Skrontch' by Duke Ellington is presented in two systems. Each system consists of a 'Melodia' staff (treble clef) and a 'Clave' staff (bass clef). The melody is written in B-flat major (two flats). The clave pattern is a standard 4/4 clave. The first system shows the melody starting with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second system continues the melody with a series of eighth and quarter notes, ending with a half note.

Sentimos a necessidade de explicitar que a união e a partilha entre alguns compositores e músicos de jazz, como Duke Ellington e o porto-riquenho Juan Tizol, ajudaram a manter e exponenciar o desenvolvimento desta relação entre a música latina e o jazz.

Pela análise realizada podemos inferir que um dos exemplos mais típico desta forma é o tema *Rhythm-a-ning* de Thelonius Monk. A primeira metade da melodia cai dentro da *clave*, como se pode verificar no exemplo 8, mas a segunda metade da secção A e toda a secção B, separam-se totalmente da configuração da *clave*, o que podemos afirmar que ilustra a diferença entre a estética afro-cubana e a do jazz. Evidenciamos que por exemplo numa *salsa*, é inevitável que a melodia tenha de estar constantemente na *clave*. No entanto, estas regras intransigentes de ligação a uma frase rítmica, não foram incorporadas na base rítmica do jazz.

Exemplo 8

Compassos 1 a 4 da secção A do tema de Thelonius Monk, *Rhythm-a-ning*



Outro exemplo é a figura melódica principal do tema *Salt Peanuts* de Dizzy Gillespie, que está em *clave* como se pode ver no exemplo nove. Consideramos esta frase melódica, uma das mais importantes e mais tocada em solos de sopros no estilo latino. O seu ritmo dentro da *clave* permite e aumenta a sua capacidade de adaptação quer para um contexto jazz quer para o afro-cubano. Dizzy Gillespie foi sem dúvida um dos grandes músicos que se dedicou à ligação do jazz com os estilos afro-cubanos.

Exemplo 9

Compassos 1 a 4 do tema de Dizzy Gillespie, *Salt Peanuts*



Pretendemos demonstrar que este exemplo de utilização da *clave*, ocorre frequentemente no fraseado que alguns músicos empregam nos seus arranjos e versões performativas. Um exemplo é o fraseado de Louis Armstrong nos primeiros oito compassos do *standard* de Simons e Marks *All of Me*. De realçar como o ritmo original da melodia, que podemos observar no exemplo dez, é transformado e tocado com as acentuações em tempos correspondentes ao ritmo da *clave* verificado no exemplo onze. Este modelo, parece-nos que demonstra bem a terceira característica

que registamos anteriormente (p. 42), em que os compassos alternam entre um fraseado *on the beat* e compassos sincopados - *syncopated beats*.

Exemplo 10

Compassos de 1 a 9 do tema de Seymour Simmons e Gerald Marks, *All of Me*



Exemplo 11

Segunda secção A, compassos de 9 a 17 do tema de Louis Armstrong, *All of Me*

Melodia

Clave

Neste sentido, Armstrong promoveu, utilizou e difundiu este modelo ao longo da sua carreira, tanto na forma das melodias como nos seus solos, como podemos observar mais à frente no exemplo quinze. Esta forma rítmica, revela uma estrutura sobre a qual se baseou em muitos contextos diferentes para tornar as suas melodias mais jazzísticas. Outro exemplo deste tipo de fraseado rítmico aparece na versão de Jelly Roll Morton de *Maple Leaf Rag* original de Scott Joplin, onde as figuras da *clave* são intercaladas ao longo das frases e no tema praticamente todo como podemos reparar no exemplo doze abaixo indicado. A título de exemplo, apresentamos uma introdução composta por Morton com base no original de Joplin.

Exemplo 12

Introdução do tema, compassos 1 a 3, de Jelly Roll Morton, *Maple Leaf Rag*

The image shows musical notation for two parts: Melodia and Clave. The Melodia part is written on a treble clef staff in 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Clave part is written on a bass clef staff in 4/4 time. It begins with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2.

As primeiras interpretações de jazz gravadas, forneceram o maior número de exemplos destes ritmos e que posteriormente à sua análise, se destacam na maioria das gravações existentes. Frequentemente a principal figura melódica de uma composição está colocada no seu interior, ou seja, fica dentro da configuração da *clave*, *in clave*, uma vez que as composições eram pensadas e elaboradas em torno deste motivo. A maior parte destas composições tinham ritmos correspondentes ao ritmo de *clave* como se observa nos exemplos treze e catorze. Percebemos que, quer o músico King Oliver quer o Miff Mole, apresentam nas suas performances e com bastante frequência, frases de 2 compassos que por vezes, são transpostas enquanto o ritmo se mantém. De acordo com Borneman (1969, p.103), esta particularidade de fraseado aparece por vezes na música tocada por Louis Armstrong, o que reforça a nítida influência afro-cubana.

Exemplo 13

Melodia do tema da banda de King Oliver's Creole Jazz Band, *Jazzin' Babies Blues*



Exemplo 14

Melodia do tema de Miff Mole, *Crazy Rhythm*



O tema *Come Back Sweet Papa*, de Louis Armstrong, também é um bom exemplo de como o ritmo da *clave* está presente ao longo de toda a composição. Neste caso, a melodia é articulada de forma a encaixar na configuração da *clave*, como está descrita no exemplo quinze. A figura contra-melódica do trombone também é alinhada com a *clave*, sendo o ritmo do segundo compasso muito semelhante ao *cinquillo* de acordo com o exemplo dezasseis. Da mesma forma se pode ouvir o clarinete e o piano com figuras rítmicas semelhantes, o que demonstra uma forte inspiração afro-cubana.

Exemplo 15

Compassos 39 a 53 do tema de Louis Armstrong *Come Back Sweet Papa*

Example 15 displays musical notation for measures 39 to 53 of the theme "Come Back Sweet Papa" by Louis Armstrong. The notation is presented in four systems, each consisting of a Melodia (Melody) staff and a Clave (Rhythm) staff. The Melodia staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Clave staff uses a common time signature (C) and a 4/4 time signature. The Clave staff shows a consistent rhythmic pattern across all measures, consisting of a sequence of eighth and quarter notes. The Melodia staff shows a melodic line that evolves across the measures, featuring various intervals and rests.

Exemplo 16

Contra-melodia do trombone no tema de Louis Armstrong, *Come Back Sweet Papa*

Example 16 displays musical notation for the Trombone counter-melody in measures 39 to 53 of the theme "Come Back Sweet Papa" by Louis Armstrong. The notation is presented in two systems, each consisting of a Trombone staff and a Clave (Rhythm) staff. The Trombone staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Clave staff uses a common time signature (C) and a 4/4 time signature. The Trombone staff shows a counter-melodic line that evolves across the measures, featuring various intervals and rests. The Clave staff shows a consistent rhythmic pattern across all measures, consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

Como observámos até agora nesta análise o uso da *clave* pode ser feito de várias formas. Se é uma verdade que na forma tradicional cubana e em geral do Caribe a *clave* o *cinquillo* e o *tresillo* são uma constante durante uma música, quando introduzidos no jazz vão ser usados e aplicados de diferentes modos. É possível perceber que num contexto jazzístico deixou de haver uma rigidez e uma disciplina tradicional e passou a haver uma liberdade, inovação e novas regras na forma de utilização da *clave*.

No que se refere à análise da influência dos ritmos afro-cubanos no jazz, gostávamos de expor igualmente outros exemplos que foram apresentados no nosso recital final da parte curricular do mestrado.

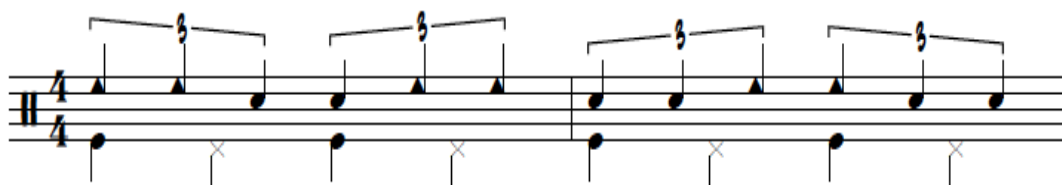
Como explicámos anteriormente o repertório que mostrámos no recital, tentou ser o mais representativo possível da influência dos ritmos afro-cubanos no jazz de forma a provar aquilo a que nos propusemos nesta tese.

O primeiro tema a analisar, exemplo dezassete *Un Poco Loco*, foi composto pelo pianista Bud Powell e editado em 1952 pela Blue Note no álbum *The amazing Bud Powell* e o baterista que o gravou foi o fantástico Max Roach.

É um tema que tem um ritmo principal com uma forte componente afro-cubana, onde Max Roach cria um ritmo próprio em tercinas de semínima, diferente dos ritmos tradicionais afro-cubanos, criando uma tensão e um ambiente especial típico deste baterista. É um dos exemplos em que o baterista usa um *cowbell* em vez do prato *ride*, típico no jazz, durante quase o tema todo. É de referir também que o ritmo da melodia que o pianista toca durante a secção A do tema é um ritmo de 2 compassos em que o primeiro compasso é exatamente o ritmo da *clave* de *son* 3-2 e o segundo compasso tem uma nota em cima da mesma *clave*.

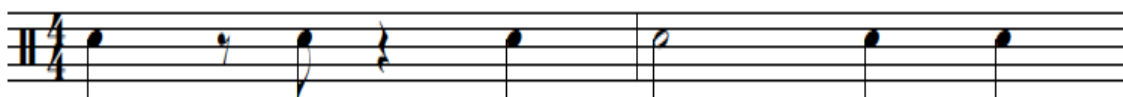
Exemplo 17

Ritmo de Max Roach durante a secção A e durante o solo de piano no tema *Un Poco Loco*



Exemplo 18

Ritmo da melodia do piano durante a secção A do tema *Un Poco Loco*



Durante o solo, o pianista toca em frases de 8 compassos, sendo que na última frase de 8 compassos o pianista toca apenas 4 compassos enquanto Max Roach mantém o padrão rítmico do tema durante os outros 4 compassos até começar o seu solo. O seu solo é fora da estrutura do tema, com 2 frases nítidas de 8 compassos, seguida de uma frase de 10 compassos e de uma introdução, novamente com o ritmo principal do tema, durante 4 compassos a dar a entrada ao resto da banda para a secção A do tema.

O seu solo é nitidamente marcado por ritmos tradicionais afro-cubanos, numa linguagem típica de um solo de congas ou de timbalas, em *even eighths*, mantendo sempre o bombo no primeiro e terceiro tempo e o prato de choque no segundo e quarto tempo característico do jazz, até ao compasso 23 onde durante 3 compassos a articulação das notas passa a *swing* e altera o bombo numa linha tipicamente jazzística.

Exemplo 19

Solo de Max Roach no tema *Un Poco Loco*

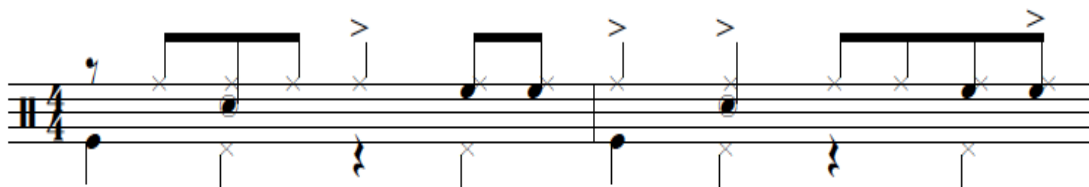
O Segundo tema a analisar, *Afrodisia*, é composto pelo compositor e trompetista de jazz americano Kenny Dorham. Esta música foi editada pela Blue Note no álbum *Afro-Cuban* em 1955 e o baterista que a gravou foi Art Blakey.

Como o próprio nome indica é um disco totalmente influenciado pela música e ritmos afro-cubanos, mas com uma grande vertente jazzística como se percebe neste tema. A forma do *Afrodisia* é AAB \dot{B} A, sendo que a parte B e B' são em *swing* e todo o resto do tema é em afro-cubano. De referir que nesta música há uma introdução que apenas se toca no início e que se repete no fim da música como coda e que a parte B apenas se toca na primeira exposição do tema.

Art Blakey durante toda música vai variando o seu ritmo base, numa tradição tipicamente jazzística, ao mesmo tempo que com o prato *ride* toca um *mambo bell*, também este com algumas variações, sendo que algumas vezes toca *swing* no *ride* mesmo durante a parte em afro-cubano. Nota-se que apesar de Blakey variar o seu ritmo principal durante o tema, toca de forma a não interferir com o congueiro e a deixá-lo tocar de forma tradicionalmente afro-cubana, ao mesmo tempo que respeita a clave 2-3 existente durante toda a música.

Exemplo 20

Ritmo base de Art Blakey com *Mambo Bell* no prato *ride*



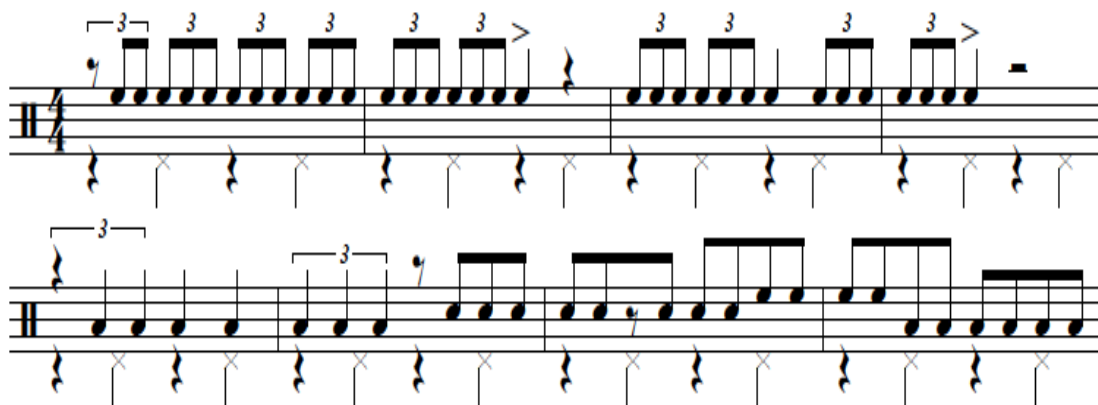
Como falámos a forma do tema *Afrodisia* é AAB \dot{B} A, com o B e o B' em *swing*, mas durante os solos a forma passa a AAB'A e essa estrutura é mantida durante os solos de trompete, saxofone e trombone, sendo os solos de percussão e bateria apenas na parte AA alternando o primeiro A de solo de percussão com o segundo A de solo de bateria, seguindo-se a parte B' em *swing*, o último A e novamente solo em AA dividido entre percussão e bateria, voltando à introdução inicial, terminando o tema no sétimo compasso desta parte.

Também Art Blakey nestes dois solos utiliza uma linguagem típica de um solo de congas ou timbalas com muitas tercinas de colcheia e de semínima, semicolcheias seguidas e com colcheias em *even eights*. De referir também que no primeiro

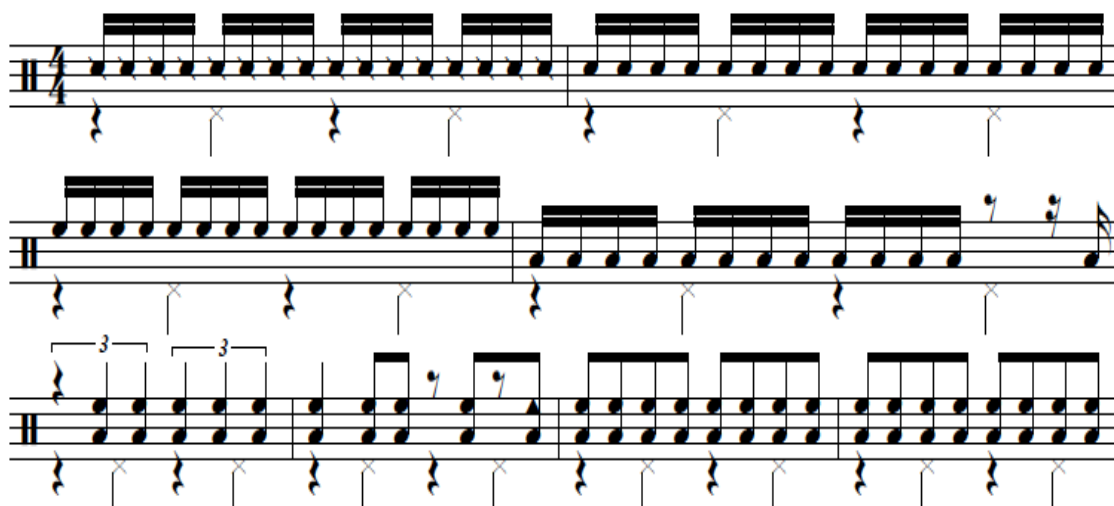
compasso do segundo A de solo, Blakey toca no aro da tarola de forma a reproduzir o som parecido com as laterais das timbales e das congas, chamadas de *Cáscaras* e muito utilizadas na música afro-cubana. Nota-se a ausência completa do bombo durante os dois solos.

Exemplo 21

Primeiro A de solo de Art Blakey no tema *Afrodisia*



Segundo A de solo de Art Blakey no tema *Afrodisia*



Passamos agora para um outro tema muito reconhecido neste contexto que se chama *Tin Tin Deo*. Composto por Walter “Gil” Fuller e Chano Pozo, foi editado pelo saxofonista Art Pepper em 1957 no album *Art Pepper Meets the Rhythm Section* pela Contemporary / Original Jazz. A secção rítmica deste album era a que acompanhava Miles Davis, com Red Garland no piano, Paul Chambers no contrabaixo e Philly Jo Jones na bateria.

De salientar a introdução de 8 compassos tipicamente afro-cubano em clave 3-2, em que Philly Jo Jones toca os primeiros 4 compassos como se fosse um percussionista, executando uma mistura de *bell patterns*, seguido de 3 compassos como se fosse um congueiro e um último compasso com um *fill* típico de timbalas, entrando no tema com um ritmo muito peculiar e original de Jones com clara influência de 3 importantes ritmos tradicionais afro-cubanos, a saber o *bolero*, a *rumba* e o *baqueteo*, mantendo a clave 3-2 durante toda a música.

Exemplo 22

Primeiros 12 compassos de Philly Jo Jones em *Tin Tin Deo*



Como referimos anteriormente, os 4 últimos compassos transcritos no exemplo vinte e dois são a mistura de um *bolero*, uma *rumba* e um *baqueteo* tradicional afro-cubano, adaptado para uma bateria. Estes ritmos tradicionalmente, à exceção da *rumba* que é um ritmo de um compasso, são ritmos de 2 compassos e se repararmos no primeiro e terceiro compasso dos últimos 4 compassos transcritos, podemos ver as semelhanças entre estes ritmos tradicionais e o ritmo tocado por Philly Jo Jones, sobretudo na intenção, articulação e na dinâmica.

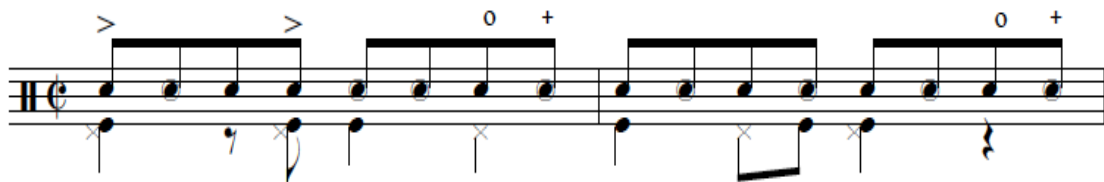
Exemplo 23

Bolero em clave 3-2



Exemplo 24

Baqueteo em clave 3-2



Exemplo 25

Rumba



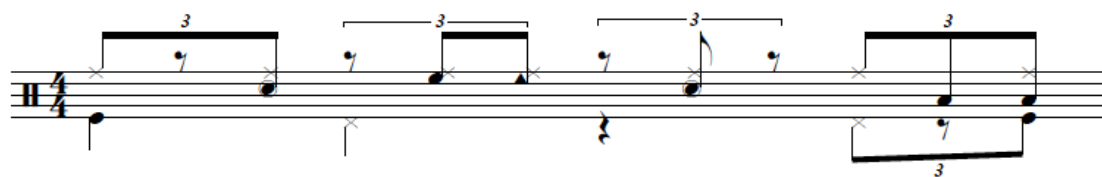
Um dos ritmos tradicionais de Cuba e muito utilizado na música afro-cubana e não só, é o *Bembe*, um ritmo originalmente de 2 compassos em 6/8. Com a necessidade de adaptação deste ritmo para ser tocado num contexto jazzístico entre outros, houve em muitos casos a necessidade de o transformar num compasso de 4/4 mantendo o *bell pattern* e toda a sua articulação o mais tradicional possível. Assim as semínimas em 6/8 passaram a corresponder a semínimas de tercina em 4/4 e as colcheias em 6/8 passaram a corresponder a tercinas de colcheia em 4/4 e assim sucessivamente. Importante referir que como houve uma adaptação de um ritmo de 2 compassos em 6/8 para um ritmo de um compasso em 4/4, a clave deixou de ser referência no ritmo e passou a ser definida se é 3-2 ou 2-3 pela melodia do resto da banda.

O próximo tema a ser analisado, nomeadamente o vinte seis, é um bom exemplo desta adaptação.

Con Alma originalmente composto por Dizzy Gillespie e gravado por Stan Getz no seu próprio álbum de 1967 *Sweet Rain* pela Verve Records. Na bateria Grady Tate gravou a adaptação do ritmo tradicional *Bembe* em 4/4 com uma introdução particularmente bonita e musical em *broken field*.

Exemplo 26

Bembe em 4/4 tocado por Grady Tate em *Con Alma*



Exemplo 27

Bembe tradicional em 6/8

Visto o *bembe* ser um ritmo de 2 compassos em 6/8, a clave existente também terá de ser na mesma unidade de tempo. De seguida exemplificamos o ritmo de uma clave 3-2 em 6/8

Exemplo 28

Clave em 6/8



Para terminar a nossa análise musical, vamos falar de um tema bastante mais recente, composto por Chick Corea. *Make a Wish* é uma música gravada no álbum *Inside Out* de 1990 pela Chick Corea Elektric Band. A editora foi a GRP Records.

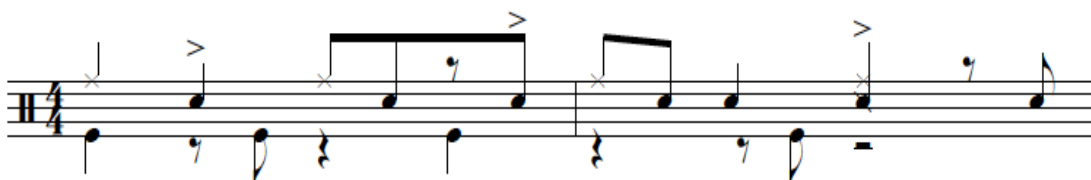
Com uma vertente menos tradicional e menos *bebop* a Elektric Band, considerada uma banda de jazz fusão, apresenta na maioria dos seus álbuns instrumentos e uma abordagem mais elétrica. O ritmo tocado nesta música por Dave Weckl, com bastantes variantes e sistemáticas mudanças típicas deste baterista e da banda, é diretamente descendente de um ritmo tradicional afro-cubano, o *songo*.

É um ritmo que tradicionalmente incorpora o *bongo bell*, que tem normalmente 2 *backbeats* e utiliza a clave de *rumba* em vez da mais tradicional clave de *son*. Apesar do *songo* tocado por Weckl neste tema ser em clave 2-3, quando a música vai para outras secções em estilo fusão a clave deixa de ser relevante. O *songo* tornou-se assim um ritmo mais contemporâneo e muito tocado por bandas de jazz fusão.

Apesar de Weckl nem sempre tocar o *songo* tradicional, é notório a grande influência afro-cubana deste ritmo e pode ser ouvido entre outras bandas na Chick Corea Elektric Band.

Exemplo 29

Songo tocado por Dave Weckl em *Make a Wish*



Exemplo 30

Songo tradicional com *bongo bell*



No início do estilo jazz, verificou-se e com muita frequência a aplicação destes ritmos, o que sugere que a influência afro-cubana e caribenha tenham estado precisamente ligadas ao seu desenvolvimento, de tal forma que esses mesmos ritmos tornaram-se parte integrante da base rítmica do jazz. Ao longo dos anos, os músicos de jazz têm intuitivamente aplicado estes ritmos para criar e fornecer vitalidade rítmica à música, usando frases que eram aceites como fazendo parte do léxico do jazz. Está demonstrada a ausência destes ritmos noutros estilos afro-americanos, não tão intimamente associados a *New Orleães* como o jazz, assim como às músicas de trabalho, espirituais, de evangelho e alguns *blues*, o que comprovam a natureza exclusiva do estilo *New Orleães* e a influência que a sua diversidade étnica teve sobre a música que era feita nesse ambiente.

O processo de miscigenação cultural que contribuiu para os fundamentos e para a fase inicial do jazz não são exclusivos deste estilo. Estudos sobre a tradição do *blues* no estilo *New Orleães* também revelaram influências semelhantes. O autor (Narváez 1994, p. 219) escreveu:

“New Orleans was a gateway to the Caribbean and Latin America where barrelhouse and honky tonk blues pianists coexisted with their jazz and ragtime counterparts; its cosmopolitan milieu nurtured cultural distinctiveness that emerged in musical styles one of these was a form of blues with the rhythmic underlay of clave”.

Estes paradigmas representam apenas uma ínfima parte do repertório de jazz onde aparecem a *clave*, o *cinquillo* e o *tresillo*. A abundância e a qualidade destes ritmos afasta qualquer ideia de que a sua presença é apenas coincidência e como se pode analisar nos exemplos expostos. Além disso, a sua aplicação na música tem sido uma decisão consciente por parte dos compositores e músicos de jazz. De realçar, a confiança de Jelly Roll Morton a tocar com a mão esquerda, o ritmo *tresillo* na *New Orleans Blues*. É largamente reconhecido que este é o *Spanish Tinge* utilizado por ele e que repetidamente o próprio afirmava ser parte integral da sua música.

Durante esta pesquisa, no levantamento de dados e na análise dos exemplos apresentados ao longo da história do jazz, tornou-se muito evidente que alguns estilos incorporaram estes ritmos de uma forma mais significativa e mais extensa do que outros. Ao admitirmos que o jazz se tornou cada vez menos associado à dança durante todo o século XX, fez-nos compreender que a proeminência dessas figuras rítmicas dançantes diminuiu no contexto musical. Durante o início do fenómeno jazz e do *swing* (1917-1945), inúmeros padrões podem ser encontrados e referenciados, mas com o aparecimento do *bebop*, estes ritmos foram utilizados com menor frequência. Existe talvez uma exceção na música com raízes no movimento *cubop*. Encontrar paradigmas do jazz *avant-garde* dos anos 60 e no jazz fusão dos anos 70 e 80 é consideravelmente muito difícil. A sua convivência e permanência nos novos estilos de jazz, pode simplesmente apontar para outras influências mais recentes. Com as múltiplas predominâncias e com a evolução natural da música, por vezes a tradição perde-se e a música fica cada vez mais longe das suas raízes. Como (Berliner 1994, p.489) escreveu:

“Just as jazz was born from an amalgam of African, European, and African American musical elements, it has continued the practice of absorbing different musical influences. Jazz remains a characteristically open music system capable of absorbing new traits without sacrificmg its identity.”

Segundo os estudos de Williams (1967), o processo de introdução destes ritmos na música jazz e a facilidade com os músicos latino-cubanos os interpretavam, compreende-se porque eles já conheciam este tipo de jazz e a música já lhes era perceptível e os ritmos já lhes estavam estreitamente ligados.

Esta tentativa de trazer os antecedentes do jazz para a atualidade, deve-se principalmente à inter-relação entre o jazz e a música caribenha, que foi mantida no início do século XX pelo desempenho de músicos norte-americanos de jazz, bem como por compositores e instrumentistas latinos, que difundiram esta variedade de jazz. Este cruzamento musical e cultural teve um grande impacto na história do jazz e principalmente ao nível dos percussionistas que ganharam independência e autonomia, o que possibilitou a criação de novas técnicas de tocar. Acreditamos que a música afro-caribenha redirecionou muito significativamente a evolução e o desenvolvimento do jazz.

Capítulo V

1. CONCLUSÕES

Entendemos que, discussões que envolvam a performance musical e as culturas do jazz na contemporaneidade, são de grande importância por contribuírem para uma melhoria na produção de conhecimento, especialmente quando articulam teorias com as práticas vivenciadas e propõem abordagens críticas relativas ao discurso jazzístico e suas implicações na forma de pensar do performer e no processo de se entender a si e ao mundo.

O referencial teórico deste estudo a partir das leituras, interpretações e reflexões sobre o jazz, as conversas com os especialistas em Jazz, a par com a nossa vivência e interpretação em concertos de Jazz, permitiram a percepção e uma melhor compreensão de um outro mundo.

Um estudo mais entranhado nas profundezas do jazz, sobretudo em Nova Orleães durante o período de desenvolvimento do jazz e um outro mais específico sobre as diversas mutações estéticas e estilísticas, bem como a importância de outras culturas e a influência de outros povos imigrantes, seriam essenciais para o prosseguimento do desenvolvimento da música jazz.

Como (Williams 1967, p. 13) escreveu:

“the rhythmic character of New Orleans music was fundamentally important, and it was in part the greater rhythmic resourcefulness of the music that helped give it its greater emotional range. Thus in New Orleans jazz, African American music underwent an all important change which redirected its course and gave it a way to continue and grow. Of that much we can be certain.”

Haverá sempre dúvidas, questões e diferentes opiniões em relação às raízes e influências do jazz, mas pensamos que deverá existir sobretudo muito respeito pelas origens e pela tradição deste estilo musical.

Entendemos que Dizzy Gillespie e Chano Pozo são possivelmente os 2 compositores mais reconhecidos como os responsáveis por trazerem os ritmos afro-cubanos para o

jazz. Talvez fosse mais correto afirmar que eles tenham reintroduzido e revitalizado a influência afro-cubana e do Caribe no jazz. Como Wynton Marsalis observou in (Mandel 1993, p.26),

“He (Gillespie) didn't just represent what's modern either-the greatest artists have a dialogue with the entire history of the form, not just with those aspects that are prevalent in their particular time. That's the point of the entertaining he presented: Dizzy was trying to consolidate aspects of the jazz tradition . . . It's like the Latin music he was into-that's always been in jazz, that's what Jelly Roll called "the Spanish Tinge." Dizzy opened up another audience for jazz by exploring it though, and he opened up jazz to something else”.

De acordo com Washburne (1997, p 68), a influência afro-cubana foi sendo realizada de forma gradual e de um modo muito natural, porque os ritmos básicos e mais característicos deste género musical, já eram inerentes ao jazz. A facilidade com que músicos latinos de diferentes origens se integraram no jazz, como o cubano Mario Bauzá, o porto riquinho Juan Tizol (trombonista e um dos compositores de Duke Ellington), o cubano-americano Manuel Perez (trompetista e líder do Onward Brass Band e da Imperial Orchestra), entre outros, demonstra bem não só as semelhanças entre estes estilos, mas também o modo como assumiram e interpretaram no panorama jazzístico as influências afro-cubanas. Igualmente (Gottlieb 1947, p. 10) afirmou repetidamente que o jazz americano e as rumbas cubanas tinham as mesmas raízes africanas,

“only our music is older. We play this way in Cuba for over a hundred years”

Esta relação entre o jazz e a música caribenha manteve-se durante os anos 30 e os anos 40. Podemos avançar que Machito contratou frequentemente para a sua banda latina músicos norte-americanos de jazz. De igual modo, Duke Ellington contratou músicos e compositores latinos com influência afro-cubana, para depois os colocar em situações performativas inovadoras, semelhantes ao que os músicos das *Brass Bands de New Orleans* tinham anteriormente vivido durante mais de 100 anos.

O próprio Max Roach numa *masterclass* na universidade de Wisconsin-Madison em 1984 afirmou que a música de Machito e a sua percussão foram responsáveis e profundamente influentes no que toca à técnica e no modo peculiar de abordagem ao

instrumento bateria. Este artista desenvolveu uma interpretação muito especial ao tentar imitar as diferentes partes tocadas pelas congas, timbales e bongós. Neste processo, Max Roach desenvolveu de forma magnífica um trabalho psicomotor inter-segmentar e adquiriu a independência dos quatro membros, criando e aperfeiçoando uma técnica e uma destreza que revolucionou definitivamente a forma de tocar a bateria de Jazz.

Um outro aspeto a realçar de acordo com Washburne (1997, p. 77-78), entre outros autores, é o formato *cubop*, um nome derivado das palavras Cuba e *bebop*. Este *cubop*, é um género de fusão a partir da inter-relação entre o *bebop* e a música cubana por volta de 1940 e é um género que ficou associado à colaboração de Dizzy Gillespie e Chano Pozo com outros compositores e arranjadores que foram influenciados por eles. Alguns destes músicos tais como George Russell, Stan Kenton e Chico O'Farrill, exploraram todas as possibilidades de misturar e combinar o *bebop* com a música cubana para produzir um nova classe de música o *cubop*. Atualmente, este estilo, é entendido como o começo do *latin jazz*, que é reconhecido como a fusão entre o jazz e a música afro-cubana.

Presentemente o *latin jazz* não deixa nada a dever, seja em termos de elaboração, de técnica ou de criatividade às correntes mais avançadas e dinâmicas do jazz moderno.

Estas experimentações performativas, ao exigirem um conhecimento profundo de vários estilos e uma grande fluidez técnica, naturalmente provocaram um desenvolvimento musical magnífico. Pensamos, que estas mostras artísticas e o intercâmbio cultural realizado foram a grande causa do desenvolvimento e em consequência tiveram um impacto extraordinário na história do jazz.

O jazz é uma forma musical com um alto grau de dificuldade técnica, um grande nível de expressividade e repleto de improvisação. Por sua vez o baterista neste género musical, é não só obrigado a ouvir o seu próprio instrumento, como também tem de ouvir os outros instrumentos para perceber como eles interagem e como os elementos e as expressões de um músico ajudam os outros na resposta musical.

Na primeira metade do século XX, a bateria sofreu uma grande transformação. Até então, os bateristas tinham um papel secundário, com uma função de acompanhar e marcar os tempos, como acontecia no jazz tradicional. Posteriormente a bateria passou a dialogar com os outros instrumentos e mesmo a entrar de uma forma

independente na improvisação. O fraseado também se alterou, passando a incorporar figuras rítmicas inovadoras, inesperadas e irregulares inseridas dentro do ritmo básico. Outra característica interessante a destacar foi a inclusão de outros instrumentos de percussão e novas sonoridades aos *kits* de bateria tradicionais.

A singularidade da independência do baterista é uma das características mais marcantes da evolução do jazz, que permitiu ao baterista tornar-se solista e mesmo líder de conjuntos. Outro aspeto a salientar, é ao nível das interpretações em que passou a tocar de uma forma mais espetacular e finalmente ao nível da performance, começou a partilhar os temas e a dialogar com os outros instrumentos.

A grande variedade e complexidade dos ritmos de jazz leva-nos a concluir que há mais influências no jazz do que apenas os ritmos afro-cubanos e do Caribe. No entanto, com esta tese pretendemos apenas revelar a grande e importante influência dos ritmos afro-cubanos no jazz e também evidenciar algumas explicações que nos levam a perceber melhor os antecedentes do jazz e as suas raízes rítmicas. Dizer que os ritmos do jazz são africanos, julgamos que é demasiado superficial. A história, as transformações, alterações, adaptações e modernizações que os ritmos africanos sofreram até chegar aos ritmos atuais do jazz, merecem quando possível um estudo mais longo e aprofundado.

Os antecedentes do jazz não são assim tão nítidos. Existe uma grande variedade de ritmos jazz, que obviamente, apontam para muitas e variadas influências e que não são apenas os princípios rítmicos afro-caribenhos e africanos que determinam o estilo jazz. Existe ainda uma outra característica rítmica da música do estilo *New Orleans*, que foi de fundamental importância, pois ajudou a dar ao jazz o seu maior alcance emocional. A música de índole americana de Nova Orleães, favoreceu um desenvolvimento e uma mudança muito importante no jazz, porque redirecionou o jazz e deu-lhe uma maneira original de continuar e crescer. O Jazz sofreu alterações e miscigenações ao longo dos tempos e que certamente são dignos de estudos mais detalhados.

Nesta etapa da nossa investigação e para perpetuar os valores da música e com o propósito de entender melhor o fenómeno jazz, concluímos que não devemos procurar o conhecimento somente para compreender e fazer música mas, principalmente, para

respeitar as diferenças e a diversidades de cada um, de cada estilo, de cada estética, de cada contexto e de cada interpretação musical.

Quando quisemos identificar as convergências e as divergências estilísticas, no quadro de desenvolvimento do jazz, percebemos que quando nos permitimos assumir as incertezas e a multiplicidade de todo o conhecimento, somos talvez mais estimulados a manter atitudes de questionamento para que, a partir do ato de interrogar, possamos criar muitas mais possibilidades de ser, de estar e de agir, quer dizer de interpretar, produzir e inovar.

Ao perseguirmos os nossos objetivos podemos acrescentar que conseguimos as seguintes explicações:

- Determinar a evolução e a influência dos ritmos afro-cubanos no jazz americano, através da contextualização histórica apresentada e inserida na literatura
- Religar os conhecimentos sobre ritmos afro-cubanos aos conhecimentos da música jazz, sobretudo a partir das unidades estruturais dos ritmos
- Sistematizar a forma como a concepção das influências dos ritmos afro-cubanos se desenvolvem na contemporaneidade, a partir da análise dos compositores, da música, ritmos e das performances dos bateristas
- Verificar na atualidade as abordagens e as representações das influências da música jazz que permitiram a compreensão das ações dos profissionais de bateria
- Determinar a importância do enquadramento da performance, da técnica, da capacidade rítmica e da projeção artística que beneficiam a qualidade da situação performativa
- Desvelar como os artistas e alguns colaboradores deste estudo, vivenciam a música jazz
- Demonstrar que a magia do jazz, aliada à técnica e à projeção artística finalizam num ato de superação interpretativa.

Por outro lado ao tentarmos responder à nossa problemática sobre quais os contributos e os argumentos que permitem uma melhor compreensão da música jazz em situação performativa enquanto ação, criação, interpretação e superação do

Homem no panorama musical atual, podemos concluir que na contemporaneidade é possível reconhecer a grande importância das influências afro-cubanas no jazz. Acreditamos também que estas influências foram determinantes no desenvolvimento extraordinário dos intérpretes comprometidos com o jazz. Este estudo possibilita ainda a compreensão do virtuosismo dos bateristas e músicos de jazz em situação performativa, quando se projetam e se superam. Por fim, reconhecemos a importância desta tese no campo de estudos das ciências musicais, no campo de estudos da música jazz-ritmos, mas, principalmente enaltecemos o seu contributo para o desenvolvimento e progresso do nosso crescimento pessoal.

Como considerações finais, interessa realçar que gostávamos de prosseguir e alargar este estudo de modo a podermos continuar a reflexão sobre a infiltração rítmica da cultura afro-cubana no jazz e contribuir, se for caso disso, para uma melhor compreensão da transformação cultural e das performances de jazz, a partir de muitos mais estudos, análises e sistematizações dos métodos e estilos de muitos outros artistas. Nesta pesquisa, referenciamos alguns artistas considerados no meio artístico de excelentes por especialistas de renome e que ao absorverem as mudanças socioculturais ocorridas no mundo durante o século XIX e XX sobressaem como artistas consagrados da música jazz.

Ficamos assim com o processo de afirmação do jazz na sociedade e com a parte da sua grande interação jazzística para o próximo século.

Reconhecemos a dificuldade em fechar esta tese, quando a mesma nos suscita uma série de aberturas, de novas possibilidades de investigação, de novas abordagens sobre esta e outras temáticas.

Numa perspetiva de novos horizontes, sentimos que o nosso percurso não está finalizado. Existe agora o desafio da operacionalização da formação inicial, avançada e profissional em música. Nesta passagem, acreditamos que ainda há muito saber a ser assimilado e muito conhecimento a ser construído.

Acreditamos que este é um primeiro ponto de chegada e sobretudo desejávamos inspirar um outro pensamento e uma outra dinâmica de pensar. Como diz Nietzsche, devemos construir um novo ponto de partida a cada novo lugar de chegada.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, Leonardo. 2016. *Cubano Be Cubano Bop. One Hundred Years of Jazz in Cuba*. Washington D.C.: Smithsonian Institution

Batalha, A.Paula; Lozano, Sebastian. 2007. Performance Rítmica. Análisis y Cuantificación de la Capacidad Rítmica. Cultura, Ciência Y Deporte (CCD). *Revista de Ciencias de la Actividad Física y Del Deporte de Murcia*: 125-130. Murcia. Publicaciones de la Universidad Católica San Antonio de Murcia.

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Borneman, Ernest. 1959a. Creole Echoes. *Jazz Review* 2, no. 8 (September):13-15.
.1959b. Creole Echoes: Part II. *Jazz Review* 2, no.10 (November): 26-27.
.1969. Jazz and the Creole Tradition. *Jazzforschung* 1: 99-112.

Cale, John G. 1971. French Secular Music in Saint-Domingue (1750-1795) viewed as a factor in America's musical growth. Ph.D. diss., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.

Chilton, John. 1987. *Sidney Bechet: The Wizard of Jazz*. New York: Oxford University Press.

Cornelius, Steve. 1991. *The Music of Santería: Traditional rhythms of the batá drum*. Crown Point, Ind.: White Cliffs Media.

Epstein, Dena J. 1977. *Sinful Tunes and Spirituals: Black folk music to the Civil War*. Urbana: University of Illinois Press.

Erin, Ronald. 1984. Cuban Elements in the Music of Aurelio de la Vega. *Latin American Music Review* 5, no. 1: 1-32.

Feather, Leonard. 1957. *The Book of Jazz: A guide to the entire field*. London: Horizon.

Fernandez, Raul A. 2006. *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Los Angeles California. University of California Press.

Fiehrer, Thomas. 1991. From Quadrille to Stomp: The Creole origins of jazz. *Popular Music* 10, no. 1 (January): 21-38.

Gil, José. 2004. *Abrir o Corpo*. T.M. Fonseca & S. Engelman, Corpo Arte e Clinica. Porto Alegre: UFRGS.

Gottlieb, Bill. 1947. Rhumba Bands may cut hot orks: Latin America's rhythm heralds new kind of jazz. *Down Beat* 14, no. 14 (July):10.

Grenet, Emilio. 1939. *Musica Popular Cubana*, Ministerio de la Cultura, Havana.

Gridley, Mark C. 1985. *Jazz Styles: History and analysis*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Gushee, Lawrence. 1994. The Nineteenth-century Origins of Jazz. *Black Music Research Journal* 14, no. 1: 1-24.

Hunt, Alfred. 1988. *Haiti's Influence on Antebellum America*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Kendall, John Smith. 1922. *History of New Orleans*. 3 vol. Chicago: Lewis Publishing.

Kmen, Henry A. 1966. *Music in New Orleans: The formative years, 1791-1841*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Levy, Louis Herman. 1976. *The Formalization of New Orleans Jazz Musicians: A case study of organizational change*. Ph.D. diss., Virginia Polytechnic Institute and State University.

Leymarie, Isabelle: 2002. *Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz*. New York: Continuum

Mandel, Howard. 1993. Remembering Dizzy: All Dizzy's Children. *Down Beat* 60, no. 4 (April): 25-26

Malabe, Frank & Weiner, Bob. 1990. Afro-Cuban Rhythms for Drumset. Miami, FL: Manhattan Music, inc.

Marquis, Donald. 1978. In Search of Buddy Bolden. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Martínez, Raymond, ed. 1971. Portraits in New Orleans jazz: Its peoples and places. New Orleans: Hope Publications.

Narváez, Peter. 1994. The Influences of Hispanic Music Cultures on African-American blues musicians: *Black Music Research Journal* 14, no. 2: 203-224.

Ortiz, Fernando. 1984. La Clave Xilofónica de la Música Cubana. Havana: Editorial Letras Cubanas.

Paim, Humberto. 2009. Influência do Jazz na Música Brasileira: Pós-Graduação CELA/ECA-USP. Universidade de São Paulo.

Plainfield, Kim. 1992. Advanced Concepts: A Comprehensive Method for Developing Technique, Contemporary Styles and Rhythmical Concepts: Miami FL. Manhattan Music Publications Inc.

Roberts, John Storm. 1979. The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States. New York: Oxford University Press.

.1999. Latin Jazz: The first of the Fusions 1880s to Today. New York: Schirmer Books.

Rose, Al, & Edward Souchon. 1978. New Orleans Jazz: A family album. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Schafer, William J. 1977. Brass Bands and New Orleans jazz. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Schuller, Gunther. 1968. Early Jazz: Its roots and musical development. New York: Oxford University Press.

Washburne, Christopher. 1997. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal* Vol. 17, No. 1 (Spring, 1997): 59-80.

Werner, Otto. 1992. The Latin Influence on Jazz. Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.

Williams, Martin. 1967. Jazz Masters of New Orleans. New York: Macmillan.

Yanow, Scott. 2000. Afro-Cuban Jazz: Great Musicians, Influential Groups, 500 Recordings Reviewed & Rated. San Francisco: Miller Freeman Books.

Website

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cubanos>

3. DISCOGRAFIA

Armstrong, Louis. All of me. *Ambassador Satch*. CL 840, 1955.

- Come back sweet papa. Okeh 8318 (mx-9503-A), 1926.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=DBW07uUxrDI>

- Tiger rag. *Ambassador Satch*. CL. 840, 1955.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=5YbzC6EEyy4>

Basie, Count. Doggin around. *Smithsonian collection of classic jazz* Smithsonian Collection Pc 11891.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=DusTNlgF7c4>

Corea, Chick. Make a Wish. *Chick Corea Elektric Band- Inside Out*. GRP Records. 1990

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=aEO2cJZO3IM> (1':51''- 2'')

Davis, Miles. Two bass hit. *Milestones*. Columbia CL. 1193, 1958.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=__GiQx0Iyok

Dorham, Kenny, Afrodisia. *Afro-Cuban Kenny Dorham*. Blue Note. 1955

Link: https://www.youtube.com/watch?v=7myLXPUBB_w

solo 1 (4':05''- 4':14''), solo 2 (4':41''- 4':49'')

Ellington, Duke. Skrontch. *Duke Ellington: An explosion of genius* (1938-1940).

Smithsonian Collection P6 15079 R018.

Fuller, Walter. Pozo, Chano. Tin Tin Deo. *Art Pepper meets the rhythm section*.

Contemporary/Original Jazz. 1957

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zFpM815EljM> (0''- 0':16'')

Gillespie, Dizzy. Salt peanuts. Manor 5000, 1945.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FJrUBEtoNQU>

Gillespie, Dizzy. Con Alma. *Stan Getz- Sweet Rain*. Verve Records. 1967

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=BoWWvDLkfzE> (0:26'-1':06'')

King Oliver's Creole Band- Jazzin' babies blues. Okeh 4975 (mx 8403-A), 1923.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=U6E5uL9lvv8>

Mole, Mitt. Crazy rhythm. *Thesaurus of classic jazz*. Vol. 3. Okeh 41098 (mx-400895-B).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=eh2dhRjCi40>

Monk. Thelonious. Rhythm-a-ning. *Criss cross*. Columbia CK 48823. 1958.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WBHc-MGdAcM>

Morton, Jelly Roll.

- Maple leaf rag. *Smithsonian collection of classic jazz*. Smithsonian Collection Pc 11891.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=OqFL9t9og_I

- New Orleans blues. *Smithsonian collection of classic jazz*. Smithsonian Collection Pc 11891.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=4CtyQXFtu2U>

Moten, Bennie. Toby. *Count Basie in Kansas City: Bennie Moten's great band of 1930-1932*. RCA Victor LPV 514.

A Influência e o Contributo dos Ritmos Afro-Cubanos no Jazz: Procura de Memórias e Identidades Performativas

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=cCIExMOMk5o>

Powell, Bud. Poco Loco. *The Amazing Bud Powell*. Vol. 1. Blue Note. 1952

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=PVNtHCnPUZw> (3':10'' - 3':35'')